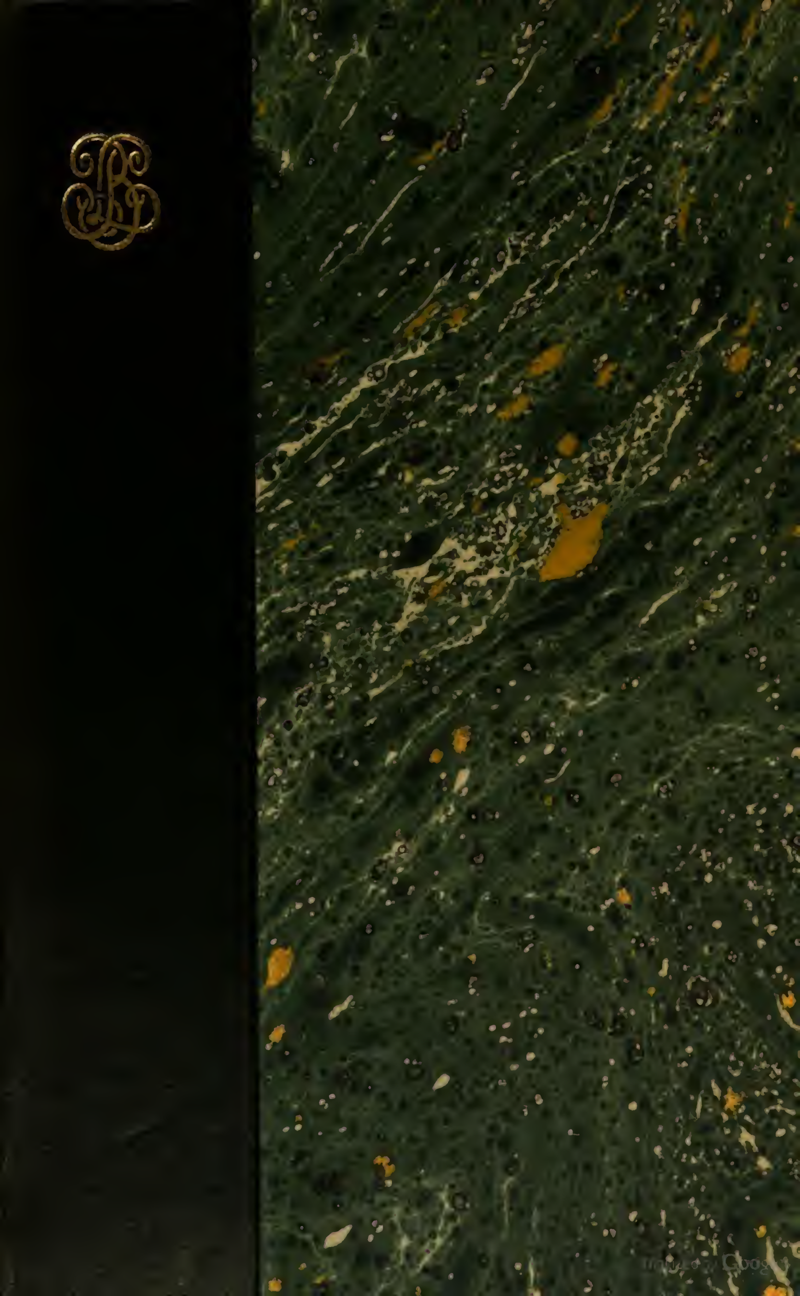
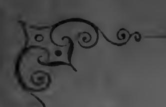
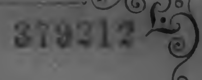








GUIDE-MANUEL

DE

L'ORPHÉONISTE

PAR

CH. POIRSON

Licencié en droit

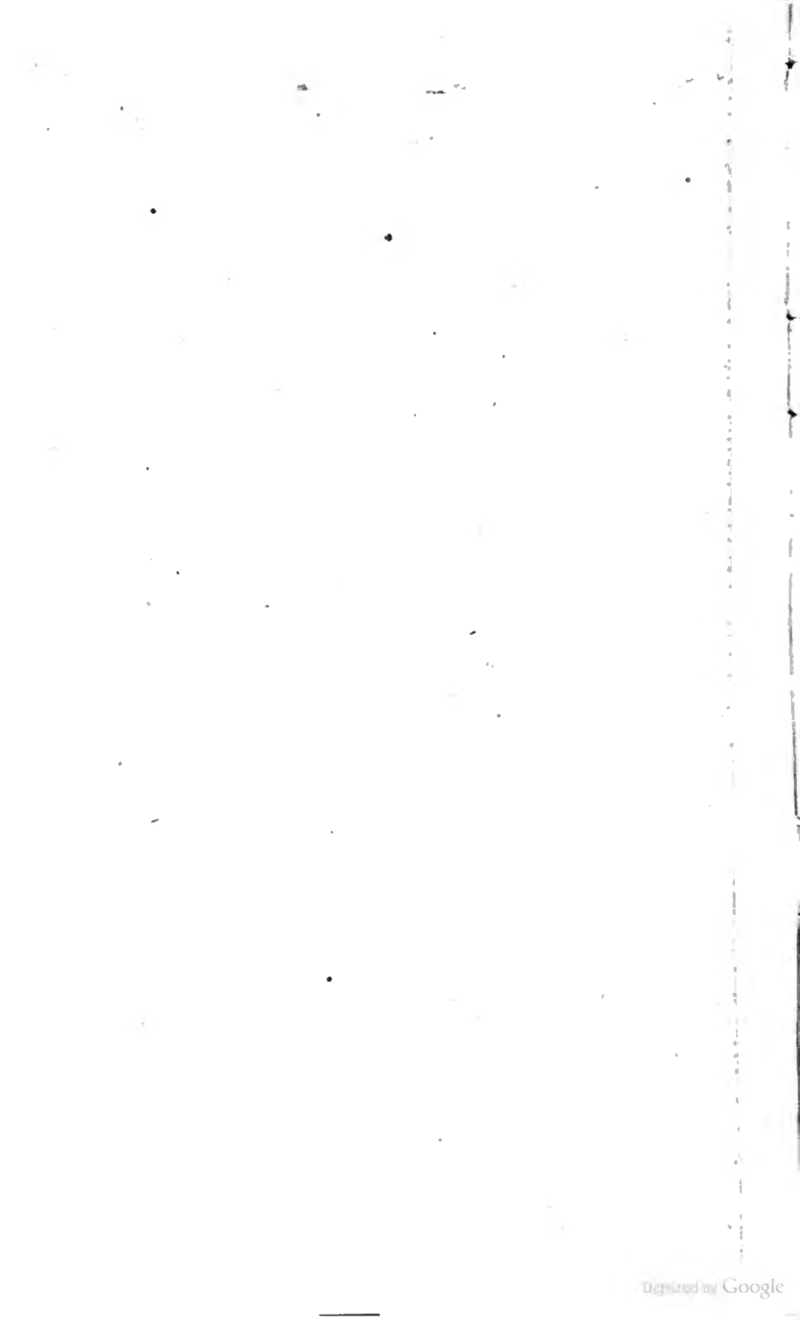
Professeur de l'Orphéon municipal de Paris

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77.

1868





GUIDE-MANUEL

DE

L'ORPHÉONISTE

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
rue de Fleurus, 9, à Paris

GUIDE-MANUEL

DE

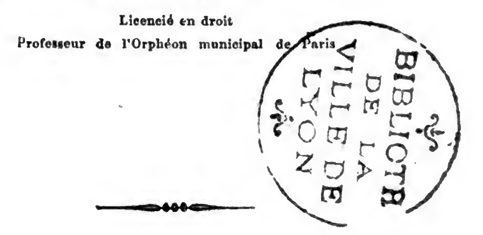
L'ORPHÉONISTE

PAR

CH. POIRSON

Licencié en droit

Professeur de l'Orphéon municipal de Paris



PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

1868

HISTORIQUE

DE L'ORPHÉON.

L'ORPHÉON.

En 1833, Wilhem, directeur du chant dans les écoles de la ville de Paris, conçut et exécuta le projet de réunir dans un seul chœur les meilleurs de ses élèves, enfants et adultes[1]. Il donna à ces réunions le titre d'Orphéon, qu'elles ont conservé jusqu'à nos jours, et qui est devenu justement célèbre.

1. Les premières réunions eurent lieu dans le local de école du passage Pecquet.

Le mot *Orphéon* vient d'Orphée, poëte et musicien, dont les Grecs ont fait un demi-dieu. « C'est lui, dit la Mythologie, qui apprivoisait les tigres et les ours aux accents de sa lyre. Jupiter, le père des dieux, touché de ses larmes, lui permet de descendre aux enfers à la recherche de son épouse que la Mort cruelle lui a ravie au printemps de ses jours. Il attendrit Pluton, dompte Cerbère lui-même, l'impitoyable gardien du sombre séjour, et ramène Eurydice parmi les vivants. » Ces ingénieuses et brillantes fictions font comprendre quelle puissance la poésie et la musique avaient sur l'imagination des Grecs, nos maîtres en toutes choses.

Le nom d'Orphéon, appliqué d'abord aux réunions établies par Wilhem, s'étendit bientôt à toutes celles qui avaient pour but l'étude du chant choral. C'est à la mort de Wilhem qu'on vit paraître en France les premières sociétés

de ce genre. Sous l'impulsion de quelques hommes dévoués à l'enseignement du chant, et aussi, disons-le de suite, à l'amélioration morale et intellectuelle de l'ouvrier par la musique, les sociétés chorales se multiplièrent rapidement. De deux ou trois qu'elles étaient à cette époque, le nombre s'en est élevé successivement jusqu'au chiffre presque incroyable de 3243, sans compter les fanfares et les musiques d'harmonie, présentant un effectif de 147 500 chanteurs.

L'idée qui a présidé à la fondation de l'Orphéon municipal avait surtout en vue le progrès dans l'enseignement musical; celle qui a donné lieu en France au grand mouvement orphéonique est une idée sociale d'un ordre plus élevé, peut-être encore mal définie, mais qui se dégagera davantage à mesure que l'instruction pénétrera dans les classes ouvrières, et que la puissance et les

bienfaits de l'association se feront mieux sentir.

Nous allons faire l'historique très-abrégé de l'Orphéon municipal et du grand mouvement orphéonique, provincial et libre.

I

Après la rentrée des Bourbons en France, de grandes innovations eurent lieu dans l'instruction élémentaire. L'enseignement mutuel, connu et appliqué depuis longtemps chez les peuples civilisés de l'Asie, fut essayé en France pour la première fois par Mme de

Maintenon, dans l'école qu'elle avait fondée à Saint-Cyr; puis par Herbaut, à la Pitié, en 1741; enfin avec le plus grand succès, en 1772, par le chevalier Paulet. Arrêtée dans son essor par la Révolution française, cette méthode fut appliquée par Bell et Lancaster en Angleterre, où elle donna les meilleurs résultats; elle nous revint en 1815, avec MM. de Gérando, Larochefoucauld-Liancourt, de Lasteyrie, Laborde, Jomard, l'abbé Gaultier et ses disciples. Lorsqu'on chercha un professeur capable d'appliquer ce mode d'enseignement à la musique, le célèbre poëte Béranger présenta son ami Wilhem, qui fut agréé.

Loüis-Guillaume Bocquillon, plus connu sous le nom de Wilhem, naquit à Paris, le 18 décembre 1781. Son père, qui tenait un commerce de parfumerie, se fit militaire pendant la Révolution et voulut contraindre son fils à embrasser comme lui la profession des

armes. L'enfant le suivit d'abord dans les camps, mais son irrésistible vocation pour la musique, l'empêchant d'être jamais un héros, en fit un homme éminemment utile et le mit à la tête du mouvement le plus pacifique, le plus civilisateur qui se soit produit à notre époque.

Il quitte Perpignan, où son père était commandant de place, pour entrer d'abord au prytanée militaire de Saint-Cyr en qualité de répétiteur de mathématiques et de grammaire; peu après, on le charge d'y faire également un cours de musique. Pour ne point contrarier son père, qui ne voulait à aucun prix voir le nom de Bocquillon parmi ceux des musiciens, il adopte celui de Wilhem, en francisant le nom allemand de Wilhelm, synonyme de Guillaume. C'est sous ce nom de guerre qui devait lui rester, que furent publiées ses premières œuvres musicales.

L'intraitable commandant étant mort vers 1806, Wilhem vint se fixer à Paris. Il y fit la connaissance de Béranger dont il mit en musique plusieurs chansons, et y compléta son éducation en prenant des leçons de Gossec et de Méhul. En 1810 il fut nommé professeur de musique au lycée Napoléon, devenu depuis le collége Henri IV, place qu'il avait encore au moment de sa mort. Chargé six ans plus tard, comme nous l'avons dit, d'appliquer à la musique les principes de l'enseignement mutuel, il fit un travail immense, parfaitement raisonné et dans lequel on reconnaît la marque d'un grand et solide esprit.

En 1819, sur la proposition du baron de Gérando il est chargé, par le conseil d'instruction primaire de la ville de Paris, de faire *gratuitement* l'essai de sa méthode dans l'école de la rue Saint-Ambroise; cet essai se continue dans l'école normale élémentaire de Saint-Jean-

de-Beauvais. En 1820 on le nomme maître de chant à l'École polytechnique; en 1826 il passe directeur de l'enseignement du chant dans les écoles d'instruction élémentaire et un répétiteur désigné par lui, le jeune Joseph Hubert, est placé par le préfet à l'école de la Halle-aux-Draps. En 1833 il fonde les réunions de l'Orphéon; en 1835 il reçoit le titre de directeur-inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles primaires, avec un traitement de 6000 francs. Le 30 avril de la même année il est nommé membre de la Légion d'honneur; enfin, en 1839 il est élevé au poste de délégué général pour l'inspection de l'enseignement universitaire du chant, lorsque l'Université admit la musique dans les colléges. Dans ces diverses fonctions, Wilhem fit preuve de la plus haute capacité et du plus grand zèle.

Sa méthode excita le plus vif enthousiasme, et les réunions annuelles de l'Orphéon frap-

pèrent le public d'admiration. On ne comprenait pas alors que cinq ou six cents voix pussent, sans le soutien de l'orchestre ni de l'orgue, exécuter des morceaux à quatre parties d'une certaine difficulté.

Il mourut, le 26 avril 1842, d'une fluxion de poitrine que la fatigue de ses inspections et la tension continuelle de son esprit avait rendue mortelle. Une foule immense d'enfants des écoles, de jeunes hommes des cours d'adultes suivirent son convoi qui allait se grossissant à chaque pas, quand on apprenait que c'était le *maître de chant des ouvriers* qu'on conduisait au champ du repos[1]. Un de ses biographes ajoute ces paroles : « Il méritait bien un tel honneur, car rien n'égalait *la douceur et la bonté affectueuse de son caractère, sa bienveillance pour tout le monde, sa profonde sensibilité* qui n'excluait pas une certaine finesse dans tous

1. Biographie de Michaud.

ses jugements et appréciations. » L'œuvre orphéonique et la méthode Wilhem ne furent pas abandonnées. En 1835 Wilhem avait encouragé un de ses élèves, M. Hubert, à fonder rue Montgolfier un cours du soir pour les ouvriers; les succès obtenus par ce professeur engagèrent la Ville à permettre l'ouverture d'autres cours de ce genre et l'on vit bientôt prospérer les réunions de la Halle-aux-Draps, de la rue de Fleurus, etc., grâce aux efforts des propagateurs zélés de la méthode, parmi lesquels nous citerons MM. Foulon, Pauraux, Lelyon, Mouturat, Pickaërt, Pouille et Lévy. Pendant près de dix ans, avec le titre de *délégué général* pour l'inspection de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris, une partie des fonctions de Wilhem furent continuées par M. Joseph Hubert. En 1845, à la suite d'une séance de l'Orphéon où il avait réuni plus de douze cents chanteurs et à la-

quelle assistaient la reine Marie-Amélie et le jeune comte de Paris, M. Hubert reçut la croix de la Légion d'honneur.

En 1852 la ville crut devoir placer à la tête de l'Orphéon municipal un musicien pris en dehors de l'enseignement parmi nos compositeurs en renom. Elle choisit M. Charles Gounod.

Né à Paris en 1818, M. Gounod fut successivement élève de Reicha, d'Halévy, de Lesueur et de Paër, et il obtint en 1839 le grand prix de Rome. Il est l'auteur de *Sapho,* grand opéra en trois actes, des chœurs d'*Ulysse,* tragédie de Ponsard, de *la Nonne sanglante,* grand opéra en cinq actes, du *Médecin malgré lui*, de *la Colombe*, de *la Reine de Saba*, opéra en quatre actes, de *Faust,* son chef-d'œuvre, de *Mireille,* enfin de *Roméo et Juliette,* grand opéra en cinq actes joué tout récemment. M. Gounod a travaillé très-sérieusement à améliorer la méthode de son prédécesseur; il a fait plus : il a com-

posé un nombre incroyable de chœurs à trois voix pour les enfants et à quatre voix pour les cours d'adultes et les Orphéons.

M. Gounod est un chercheur qui ne suit ni les formes célestes, mais un peu uniformes de la mélodie italienne, ni les complications tourmentées et ambitieuses de la musique allemande. Sa haine de la vulgarité nuit souvent à son inspiration dont elle arrête l'essor, et ses compositions auraient plus de succès si elles étaient plus chantantes. Parmi ses chœurs généraux, pour voix d'hommes et de femmes ou d'enfants, nous citerons *l'Éternité*, *Prière du soir*, *Vendredi-Saint*, une des plus belles compositions chorales que l'on puisse entendre; parmi ses chœurs d'hommes à quatre parties nous indiquerons *la Cigale et la Fourmi*, *le Corbeau et le Renard*, *le vin des Gaulois*, *Chœur de chasseurs*, *Vive l'Empereur*, *Hymne à la France*, *l'Enclume* (Lebeau, édit.).

En 1860 M. Gounod s'est démis de ses fonctions, mais il n'a pas cessé pour cela de s'intéresser à l'Orphéon municipal. Il ne se passe point d'année qu'il ne compose exprès pour lui une de ces grandes pages colorées, profondes, consciencieuses qui font pénétrer dans les masses le goût de la musique sérieuse et qui émeuvent si fortement le public.

A la retraite de M. Gounod et par suite de l'agrandissement de la ville de Paris, la direction de l'enseignement du chant fut scindé en deux parties. M. Jules Pasdeloup fut nommé directeur des écoles de la rive droite et M. François Bazin directeur des écoles de la rive gauche.

M. Jules Pasdeloup, chef d'orchestre éminent, s'est voué à la propagation de la musique classique dans les classes ouvrières. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn n'étaient connus que d'un petit nombre de privilégiés,

M. Pasdeloup les a fait connaître aux plus déshérités de la fortune; il a créé les concerts populaires devenus si célèbres, où, pour une somme minime le petit employé, le soldat, l'ouvrier peuvent entendre chaque dimanche ces œuvres immortelles dont retentissaient seules, il y a quelques années, les voûtes du Conservatoire. Il fait mieux encore. Avec un désintéressement dont on ne saurait trop le louer, tous les jeudis il remet gratuitement, à chaque orphéoniste qui assiste à ses leçons, un billet pour le concert suivant. M. Pasdeloup a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1863.

M. Bazin (François-Emmanuel-Joseph) est né à Marseille le 4 septembre 1819. Il obtint le grand prix de Rome en 1840 et huit ans plus tard il fut nommé professeur au Conservatoire. On a de lui une excellente méthode d'harmonie, et ses élèves se font remarquer

parmi ceux qui obtiennent le plus de succès dans cet établissement. Il a composé : *le Trompette de M. le Prince, le Malheur d'être jolie,* opéras en un acte; *Madelon,* en deux actes; *la Saint-Sylvestre,* en 3 actes, l'*Avocat Pathelin, les Désespérés*, et enfin *le Voyage en Chine* dont le succès est si grand. Comme son prédécesseur, M. Bazin a composé pour les écoles et pour l'Orphéon un nombre considérable de charmants chœurs à trois et à quatre voix. Parmi ces derniers nous citerons : *les Matelots de l'Adriatique, les Noces de Cana, le Soldat vigneron, les Vendangeurs du Rhin, Gloire à la France, le Tireur d'arc, la Fête des vendanges, Vive Lorraine, Attila devant Rome, Annibal traversant les Alpes, Salut à César, le Départ des apôtres, Sainte Geneviève de Paris, les Soldats de Pilate.* (L. Escudier, édit.). M. Bazin est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1857.

Chaque directeur a sous ses ordres vingt ou

vingt-cinq professeurs, surveillés par un inspecteur. Jusqu'en 1853 ces professeurs étaient nommés sur un certificat du délégué général, mais à partir de cette époque ils durent subir un examen sérieux devant la commission de l'enseignement du chant, qui renferme dans son sein des membres de l'Institut, de grands compositeurs et des artistes éminents. Outre les matières d'une bonne éducation primaire, cet examen comprend : 1° Une dictée vocale; 2° réalisation de l'harmonie à quatre parties sur une basse chiffrée; 3° lecture à première vue de plusieurs solféges sur toutes les clefs; 4° leçon au tableau sur une question de théorie musicale; 5° questions sur le plain-chant.

Pendant onze mois de l'année ces professeurs donnent dans chaque école communale (filles, garçons, adultes) trois heures de leçon par semaine. Ils reçoivent deux cents francs pour une école d'enfants et trois cents francs pour

un cours d'adultes [1]. Un professeur est chargé de quatre à sept écoles, ce qui porte son traitement de huit à quinze cents francs ; après cinq ans de service il peut obtenir une légère augmentation. Les directeurs ont cinq mille francs d'appointements et mille francs de frais de voitures. Les inspecteurs sont moins rétribués.

Pendant six mois de l'année les meilleurs élèves de tous les cours se réunissent au grand Orient [2] et à la Sorbonne sous la conduite de leurs directeurs pour l'étude des chœurs qui doivent être chantés dans la grande séance annuelle ; les garçons le jeudi à midi, les adultes le même jour à 9 heures du soir, les jeunes filles le dimanche à 10 heures du matin. Une

1. Par une faveur inexpliquable, les professeurs de dessin reçoivent, pour un travail de même durée mais beaucoup moins fatigant, 400 francs par école d'enfants et en moyenne six cents francs par cours d'adultes.

2. Actuellement faubourg Saint-Martin, 159.

séance solennelle permet de juger tous les ans des résultats généraux de ce grand enseignement musical ; des chœurs chantés à toutes les distributions de prix des écoles permettent en outre d'apprécier les efforts individuels de chaque professeur.

L'enseignement mutuel, tombé en désuétude dans les écoles communales, pour des causes que nous n'avons pas à apprécier, fut remplacé par l'enseignement simultané adopté d'abord par les écoles congréganistes. La méthode Wilhem ne tarda pas à subir le même sort. La commission de l'enseignement du chant de la ville de Paris chargea Halévy de rédiger une méthode nouvelle. Cette œuvre d'un de nos plus grands compositeurs est diversement appréciée ; portée aux nues par les uns, vivement critiquée par les autres, elle continue néanmoins, quoi qu'on en dise, à être suivie dans les écoles. Ses admirateurs enthousiastes et ses

détracteurs acharnés ne la connaissent pas plus les uns que les autres. Pour bien connaître une méthode il faut l'avoir étudiée sérieusement et l'avoir surtout personnellement appliquée. Tel modeste professeur de chant dans les écoles en sait plus à cet égard que certains critiques dont les jugements sont infaillibles pour beaucoup de personnes. Cette méthode est claire, bien divisée, parfaitement écrite, mais je dois avouer que les exercices pratiques, malgré leur grand nombre, sont incomplets. Presque tous les morceaux à deux voix sont charmants, seulement il y en a trop peu dans les tonalités usitées. Les exercices d'intonation sont entièrement inutiles puisque les professeurs les font faire plus facilement au tableau; les exercices supplémentaires sont généralement trop longs et trop difficiles; enfin les principes généraux ne sont pas assez simplement formulés pour être compris des enfants

et pour se graver dans leur mémoire. C'est ce qui m'a engagé à donner à la suite de ce petit livre une sorte de catéchisme musical, résumé méthodique de mon enseignement personnel et dans lequel j'ai combiné autant que possible les principes de Wilhem et ceux d'Halévy.

II

Lorsque les premières sociétés chorales apparurent en France, il y avait déjà longtemps qu'elles étaient nombreuses et prospères de l'autre côté du Rhin. Un musicien allemand du nom de Zelter, secondé par le

poëte Gœthe, avait établi en 1808 à Berlin la première *liedertafeld.* Ce Zelter (Charles-Frédéric), né à Berlin le 11 décembre 1758, était directeur de l'Institut royal de chant fondé par son maître Fasch. Il a composé un grand nombre de morceaux à trois et quatre voix sur des poésies de Schiller, de Gœthe et de plusieurs autres poëtes allemands. Il est mort le 15 mai 1832.

C'est vers 1846 seulement qu'on entendit parler de la célèbre société des Crick Mouils[1], aujourd'hui Société impériale des Orphéonistes de Lille. Elle eut pour premier directeur M. Six; M. Ferdinand Lavainne lui succéda et, après dix ans d'exercice, fut remplacé par M. Albert Leigne; elle est conduite actuellement par M. Boulanger. C'est aussi à cette

1. Ce nom bizarre est une corruption de la phrase « qui touche, mouille » qu'on adressait à tout orphéoniste, entrant dans la société, pour l'avertir d'avoir à payer sa bienvenue.

époque que se fonda la Société des Neustriens de Caen, dirigée par M. Lechangeur.

Vers le même temps M. Philips, ancien professeur de la Ville, fonde avec quelques membres de l'Orphéon municipal une société particulière et indépendante qui prit le nom d'*Enfants de Paris*. Malgré la résistance de M. Hubert, successeur de Wilhem, ou peut-être même à cause de cette résistance, la Société des Enfants de Paris ne tarda pas à s'agrandir et à recevoir l'appui très-direct et très-sympathique d'Adolphe Adam. En 1848 une fraction de cette société forma les Enfants de Lutèce sous la direction de M. Gaubert, l'un des plus anciens directeurs de France avec M. Lechangeur.

Il existait antérieurement quelques sociétés d'un mérite inférieur, telles que les *Carlovingiens*[1], les *Athéniens* de Montmartre[2], etc.,

1. Du nom de son directeur, M. Charles.
2. Directeur M. Lory, aujourd'hui gérant de l'*Écho des Orphéons*.

qui n'avaient encore qu'une idée très-vague et très-élémentaire du chant d'ensemble et qui, presque toutes, ne tardèrent pas à disparaître ou à se transformer. C'est ainsi que les Carlovingiens devinrent les *Montagnards*, qui changèrent eux-mêmes en 1852 leur nom en celui de *Tyroliens*. C'est pour cette société que M. Laurent de Rillé composa ses premiers chœurs, dont le succès décida de son avenir.

C'est alors que sous l'impulsion vigoureuse d'un partisan enthousiaste du chant choral, M. Eugène Delaporte, commença le grand mouvement orphéonique provincial.

Né à Paris, en 1819, M. Delaporte fut élève du Conservatoire dans la classe de Zimmermann. Fixé depuis 1843 à Sens, où il exerçait la profession d'organiste, il comprit la haute portée moralisatrice de la musique, l'attrait irrésistible du chant choral sur les

masses et il lui vint à l'esprit de réunir dans un vaste concert un grand nombre de sociétés, c'est-à-dire de faire pour la France ce que Wilhem avait fait pour Paris.

La révolution de 1848 lui facilita les moyens de réaliser ce grand projet. Bien accueilli du ministre de l'intérieur, il obtint une lettre d'introduction auprès de quelques préfets.

Comment réunir un grand nombre de sociétés puisqu'il n'en existait alors que cinq ou six fort éloignées les unes des autres? Cette difficulté n'arrêtera pas l'homme convaincu; il commence la lutte dans le département de l'Yonne; il va à pied de village en village solliciter l'appui des maires et des instituteurs; de l'Yonne, il passe dans l'Aube, dans Seine-et-Marne et dans la Marne. Après avoir organisé plusieurs sociétés chorales avec des peines infinies, il les réunit en 1849, à Troyes dans

un festival qui comptait environ deux cents chanteurs.

Un second festival est organisé la même année à Sens, et l'on jugera des difficultés rencontrées par M. Delaporte en apprenant qu'il ne put réunir des chanteurs qu'en payant leurs frais de voyage. Il comprit dès ce moment que l'amour pur de l'art et du chant ne suffisait pas et qu'il fallait chercher dans un autre mobile, l'amour-propre, le moyen de triompher de l'indifférence des orphéonistes. C'est alors qu'il eut l'idée de créer des concours.

Le premier eut lieu encore à Troyes, le 1er juin 1851. M. Delaporte l'organisa sous le patronage de l'Association des artistes musiciens, fondée par le baron Taylor. Cette manifestation fut très-imposante. Le premier jour l'Orphéon et la Société philharmonique de Troyes chantèrent une messe en musique. Le second jour

fut consacré au concours auquel prirent part neuf sociétés parmi lesquelles on distinguait les Crick Mouils de Lille, les Enfants de Paris, l'Union du Conservatoire, et la Société royale des chœurs de Gand, que M. Delaporte voulait présenter comme type et modèle à nos sociétés françaises. L'effet produit par cette société fut considérable sur les Orphéons de Paris qui comprirent dès lors, avec les difficultés du chant choral, sa grandeur et sa puissance. L'organisateur, le croira-t-on? eut toutes les peines du monde à réunir les sociétés en cortége. Une fausse honte, l'amour de la brasserie, du tabac ou du café l'emportaient alors sur l'attrait d'un plaisir décent, d'une manifestation noble et imposante. Quels changements se sont opérés depuis dans l'esprit de l'Orphéon, et qu'on ose encore nier l'influence civilisatrice du chant sur les masses !

Le troisième jour sous le patronage des

autorités municipales un concert fut donné avec le concours du grand violoniste Allard et de plusieurs artistes en renom. Le matin avait eu lieu dans la cathédrale, sans office et le clergé dans le chœur, un concert spirituel. Enfin cette grande fête musicale se termina par une distribution solennelle des prix sous la présidence du Préfet et du baron Taylor.

Au mois de septembre de la même année, M. Delaporte organisa à Melun le premier concours régulier, c'est-à-dire sans festival, ni concert. C'est le règlement de ce concours qui a servi de modèle à tous ceux qui ont été organisés depuis, et c'est encore celui qu'on observe aujourd'hui, à quelques légères modifications près, comme le plus juste, le plus clair et le plus rationnel.

L'élan est donné ; partout des sociétés chorales se fondent. En 1852 elles sont si nombreuses, à Paris et dans le département de Seine-

et-Marne, que le besoin d'une direction unique se fait sentir et que M. Delaporte forme le projet prématuré de les réunir en une vaste association. Plusieurs associations départementales s'établissent cependant; celle de la Seine organise quelques concours; dans les départements les autorités locales, entraînées aussi par M Delaporte, suivent le même exemple. Le concours de Fontainebleau, en 1853, réunit près de 90 sociétés. D'autres eurent lieu avec des fortunes diverses, à Orléans, Blois, Auxerre, Arras, Saint-Germain, Lille, Caen, Dijon, Bordeaux, Toulouse, Angoulême, Strasbourg, Colmar, etc. Cependant il manquait à l'Orphéon français une consécration officielle et l'épreuve d'un grand concours dans la capitale du monde civilisé. Sous l'inspiration de M. Delaporte, l'association des sociétés de la Seine le comprit : elle fit appel à tous les chanteurs de France qui se réunirent à Paris dans le courant

de mars 1859 au nombre de près de six mille. Deux festivals grandioses, suivis d'un troisième au profit des pauvres eurent lieu le 18 et le 20 sous la direction de M. Delaporte. L'Empereur, l'Impératrice et plusieurs membres de la famille impériale honorèrent le second de leur présence. Le 22 sur la demande de l'organisateur et par ordre du chef de l'État une grande représentation fut offerte à l'Opéra aux orphéonistes. La salle, qui ne contient ordinairement que dix-huit cents spectateurs, en put renfermer ce jour-là près de trois mille six cents. Toutes les beautés d'Herculanum, grand opéra de F. David, furent vivement senties et applaudies.

Vanité des prévisions humaines! Cette grande manifestation de l'art populaire, cet immense festival qui devait, croyait-on, cimenter l'union des sociétés chorales, fut au contraire la cause de leur division. En 1859 M. Delaporte devint

l'homme de la situation, le lion du jour. Sa popularité, ses succès excitèrent la jalousie de quelques hommes qui jusque-là avaient été ses amis. Des mesures mal prises, quelques détails négligés dans l'organisation de cette vaste entreprise, enfin un déficit accusé par M. Vafflard, l'organisateur de la partie matérielle de cette fête, furent les brandons de discorde lancés dans le camp de l'Orphéon. Loué par la presse entière, M. Delaporte fut attaqué au sein même de l'association qu'il avait fondée. Il offrit sa démission qui ne fut acceptée que six mois après.

Depuis ce moment l'Orphéon français est tiraillé dans trois sens différents par des hommes qui affichent cependant le même programme : moralisation de l'ouvrier par la musique, développement progressif de l'enseignement du chant, établissement entre les sociétés de rapports sérieux et constants, en un

mot, fusion plus intime de la jeunesse française au moyen de l'Orphéon. Trois journaux représentent ces trois camps. C'est d'abord l'*Orphéon* (Boulevard de Strasbourg, 61 *bis*, et passage du Désir, 2), journal fondé en 1855 par M. Delaporte et rédigé actuellement par M. F. J. Simon; puis l'*Écho des Orphéons* (rue Notre-Dame de Nazareth, 35), organe nouveau de l'association des sociétés chorales de la Seine, fondé en 1860 par M. Delafontaine, qui reçoit ses inspirations de M. Laurent de Rillé et qui est rédigé par M. Gebaüer; enfin *La France chorale* (faubourg Montmartre, 17), fondée et rédigée par M. Vaudin.

Il ne m'appartient pas de prononcer entre ces trois adversaires; je tâche de raconter l'histoire le plus fidèlement, le plus succinctement possible, et je m'abstiens d'engager les orphéonistes à se rallier à tel ou tel parti. Chacun de ces journaux a la prétention de

représenter seul l'Orphéon français, de comprendre seul ses véritables intérêts et d'être seul capable de le diriger dans la bonne voie. Cette déplorable division vient de produire ses fruits. A l'occasion de l'Exposition universelle, de 1867 on espérait voir à Paris toutes les sociétés de l'Europe réunies dans un immense festival international; trois appels émanés des journaux dont nous venons de parler, ont été adressés aux étrangers; presque tous ont fait la sourde oreille en présence des divisions de l'Orphéon français. Ces déchirements ne sont pourtant qu'à la surface; ce qui le prouve c'est que nous avons vu un très-grand nombre de sociétés prendre part au festival organisé par la Commission Impériale de l'Exposition ayant pour organe officiel l'*Echo des Orphéons*, et se rendre également aux appels de *La France Chorale*, et du baron Taylor soutenu par le journal l'*Orphéon*.

En matière d'art les questions de personnes ne sont que secondaires ; l'intérêt du chant et sa propagation doivent passer avant tout. Que les orphéonistes expriment hautement leur ferme volonté de rester unis ; qu'ils ne laissent pas enlever à cette admirable institution tout artistique, toute moralisatrice, toute patriotique, son caractère libre et démocratique. L'opinion est puissante aujourd'hui : au lieu de se laisser conduire qu'ils imposent leur volonté et leurs lois. L'Orphéon, cependant, ne doit pas oublier les hommes qui lui ont rendu des services. Pour être intéressé un service est toujours une bonne action qui impose l'estime et la reconnaissance.

Mais n'anticipons point sur les événements, et reprenons l'historique de l'Orphéon au point où nous l'avons laissé, c'est-à-dire après le festival de 1859.

L'union de la grande famille orphéonique,

chancelante déjà, n'est pas encore rompue. Au mois de novembre 1859, l'infatigable organisateur, M. Delaporte, conçoit le projet grandiose d'organiser à Londres un festival français. Trois mille orphéonistes répondent à son appel, et, le 28 juin suivant, ils font retentir de leurs chants les voûtes du Palais de Cristal. L'enthousiasme fut immense; les *rifflemen* [1] portaient nos compatriotes en triomphe; une souscription ouverte pour leur offrir un banquet produisait plus de vingt-cinq mille francs en moins de douze heures. Cette manifestation eut toute la portée d'un grand fait politique; on l'appela « la descente « pacifique des Français en Angleterre. » Le 15 août suivant, M. Delaporte était nommé chevalier de la Légion d'honneur.

En 1861, il organisa encore, au Palais de

1 Gardes nationaux anglais.

l'Industrie, un festival qui réunit plus de huit mille chanteurs.

En 1862, il voulut faire en Italie ce qu'il avait fait à Londres. Déjà plusieurs milliers d'orphéonistes étaient prêts; déjà le ministre italien, M. Ratazzi, avait mis à la disposition de l'organisateur plusieurs bâtiments de l'État, lorsque la tentative de Garibaldi contre Rome et l'affaire d'Aspromonte vinrent tout arrêter.

Depuis cette époque, M. Delaporte disparaît de la scène, et avec lui les grandes manifestations orphéoniques. En 1860, M. Delafontaine, professeur de l'Orphéon municipal, avait pris sa place à la tête de l'association. Composée de vingt-quatre sociétés de Paris et des environs, cette association, plus modeste dans ses entreprises, mais aussi peut-être plus exacte à tenir ses promesses, se contente d'organiser tous les ans un concours dans les villes voisines de la capitale. Le concours de

Livry (1860) réunit près de quarante Sociétés; celui de Vernon (1861) en réunit une trentaine. Au concours de Pantin (1861), on voit se présenter les fanfares et les musiques d'harmonie, restées à l'écart jusqu'alors. Les concours de Vanves (1862), de Choisy-le-Roi, de Suresnes (1863), de Pantin (1864), se succèdent sans interruption. Celui de Boulogne-sur-Seine, en 1866, fut très-remarquable et réunit plus de 180 sociétés.

L'association donne, en outre, tous les ans, un grand concert dans l'enceinte du Cirque de l'Impératrice, ce qui permet au public de constater sa situation artistique.

A l'exemple des sociétés de la Seine, celles de plusieurs départements ont également formé des associations; je citerai, entre autres, celle du Bas-Rhin, qui a pour président M. Nœttinger; celle du Lyonnais, qui a pour président M. Emile Guimet; celle du Calvados,

qui a pour président M.Léon Féret; enfin celle des Bouches-du-Rhône, qui a pour président M. Morel, directeur du Conservatoire de Marseille.

Terminons cet aperçu historique, en disant quelques mots des trois dernières manifestations orphéoniques. La première qui ait eu lieu à Paris, à l'occasion de l'Exposition universelle, fut celle qu'avait organisée la Commission même de l'Exposition, avec l'appui artistique de MM. Laurent de Rillé, compositeur, et George Hainl, chef d'orchestre de l'Opéra.

Si, de la valeur des prix et des médailles, dépendait toujours l'empressement des sociétés musicales, certes le festival de la Commission impériale devait réunir tous les orphéonistes de France et de l'Europe. Un prix de 5000 fr., un autre de 2000 fr., plusieurs objets d'art en argent ciselé, cinq couronnes, quinze médailles

d'or, quatre-vingt-dix de vermeil ou d'argent, étaient mis à la disposition des vainqueurs orphéoniques. Un prix de 5000 fr., d'autres de 4000, 3000, 2000, 1000 fr.; deux de 500 francs, quinze médailles d'or et de vermeil, étaient destinés aux musiques d'harmonie et aux fanfares. Malgré cet appât qu'on croyait irrésistible, 272 sociétés seulement, dont trois étrangères, ont répondu à l'appel des organisateurs.

Je crois trouver la raison de cette abstention dans la prédilection des sociétés pour les manifestations libres, ou du moins entièrement indépendantes de l'action gouvernementale et des personnages officiels.

Les festivals ont eu lieu le 5 et le 7 juillet, sous la direction de M. George Hainl. Le nombre des chanteurs était trop grand pour que l'exécution ne laissât rien à désirer; elle a été cependant aussi bonne que possible, et le

public, indulgent, s'est montré fort satisfait. Deux morceaux ont été bissés. La distribution des prix a eu un caractère tout à fait officiel; elle fut présidée par l'Empereur, accompagné de l'Impératrice, de plusieurs ministres et d'un grand nombre de hauts fonctionnaires. Quatorze récompenses ont été décernées dans le concours de lecture à première vue, soixante-dix-neuf dans le concours de chant d'ensemble, et trois dans le concours international. Disons, en passant, que le grand prix de ce dernier (5000 fr.) a été remporté par la Société impériale des orphéonistes de Lille, qui avait pour adversaire sérieux la *Légia* de Liége.

Un prix spécial y fut donné, de la main même de l'Impératrice, à la société de Londres, *Tonic-sol-fa*, composée de femmes et d'hommes. Onze prix ont encore été décernés aux musiques d'harmonie, et onze prix aux fanfares; en tout cent dix-huit prix.

Je ne parlerai pas du concours des musiques militaires européennes, fort remarquable cependant, parce que cette exhibition est tout à fait étrangère à l'œuvre orphéonique, et qu'elle ne peut intéresser vivement que les facteurs d'instruments et l'administration de la guerre.

Au point de vue pécuniaire, cette grande manifestation musicale n'a malheureusement pas donné les résultats qu'on en attendait ; le déficit est énorme.

La manifestation organisée par la *France chorale*, annoncée et remise plusieurs fois, eut enfin lieu dans le courant d'août. A la suite des concours, les orphéonistes se sont réunis le 12 et le 13, au nombre de près de huit cents, dans la vaste enceinte du Cirque de l'Impératrice, sous la direction de M. Camille de Vos. L'exécution des chœurs n'a été ni plus remarquable, ni moins bonne que celle qui venait

d'avoir lieu au Palais de l'Industrie. Trente-six prix ont été distribués aux Sociétés chorales et trente-neuf aux Sociétés instrumentales. Deux sociétés étrangères seulement, les *Amateurs de Huy* (Belgique), et la *Lieder-Krantz* de Cologne, figurèrent dans ce concours. Nous n'en connaissons pas le résultat pécuniaire, mais nous avons tout lieu de croire qu'il est loin d'être brillant.

La troisième manifestation, organisée par le baron Taylor, semblait, dès le principe, vouloir éclipser les deux autres. Des Belges, des Hollandais, des Scandinaves, des Italiens, des Allemands, des Suisses, devaient, avec les Français, prendre part à un immense concours international. Le produit devait en être versé dans la caisse de secours des diverses associations de bienfaisance établies par l'honorable baron. Les Belges ne sont pas venus, faute d'argent; les Italiens

ont pris le choléra pour prétexte de leur abstention; les Hollandais et les Allemands n'ont point motivé la leur. Seuls, les étudiants d'Upsal, deux sociétés instrumentales belges[1], et la *Cécilia* de Genève, ont répondu à l'appel de M. Taylor.

Un intermède vocal à l'Opéra par les étudiants d'Upsal qui ont été couverts d'applaudissements mérités, un grand concert instrumental au Pré Catelan sous la direction de M. Coyon, un autre concert vocal au théâtre Lyrique donné par les sociétés françaises et étrangères sous la direction de M. Delaporte, complétèrent, avec les concours, cette grande et dernière fête orphéonique. Le premier septembre, après un défilé des sociétés dans le Pré Catelan, on procéda, sous la présidence du baron Taylor, à la distribution des récom-

1. La Société Gauthier (de Soignies) et les Pélissiers de Binche (province de Hainaut.)

penses. 16 prix ont été donnés aux sociétés chorales dans le concours de lecture à première vue, 42 dans le concours de chant d'ensemble, et 10 dans le concours international. 3 prix ont été donnés dans le concours de lecture à première vue des fanfares et musiques d'harmonie, 50 dans le concours d'exécution des fanfares, 16 dans le concours d'exécution des musiques d'harmonie, enfin 6 dans le concours international des sociétés instrumentales; en tout 143 prix. Ce concours présente cela de particulier que les sociétés de musique instrumentale s'y sont montrées plus nombreuses que les sociétés de chant. Comme pour les festivals précédents, le résultat pécuniaire s'est traduit par un déficit.

Le public est fatigué de ces grandes exhibitions d'orphéonistes, plus nuisibles qu'avantageuses au progrès du chant. Pour obtenir une exécution parfaite il ne faut jamais réunir

plus de deux ou trois cents chanteurs. Quel effet peut-on obtenir d'une masse chorale composée de tempéraments différents habitués à des mouvements divers, et si étendue que les ténors ne peuvent entendre les basses? Rassemblez tant qu'il vous plaira tous les orphéonistes et toutes les fanfares du monde, mais au nom de l'art, au nom du bon sens, ne les faites ni chanter ni jouer ensemble!

Espérons que les échecs réitérés de ces grandes entreprises ouvriront enfin les yeux des gens éclairés et qu'on ne poussera plus les orphéonistes dans ces grandes batailles vocales où l'on massacre la mesure, la justesse et le sentiment.



DE L'ORPHÉONISTE.

A Paris l'Orphéon se recrute parmi les ouvriers, les élèves des cours d'adultes, les petits employés des administrations ou du commerce. Dans les villes de province, on voit quelquefois des jeunes gens de famille, des fonctionnaires, des ecclésiastiques même, s'affilier aux sociétés orphéoniques.

D'une conduite régulière, laborieux, économe, honnête, généralement sobre, l'orphéoniste offre le type le plus complet du bon ci-

toyen. Au sortir du bureau ou de l'atelier, après un modeste repas pris à la hâte, il court au siége de sa société. Plusieurs mobiles également louables stimulent son zèle. Il aime la société et il l'aime honnête, conforme à son éducation et à ses goûts. Parmi ses camarades il se montre plus affable; ses formes rudes s'adoucissent, son langage trivial ou grossier s'épure, il apprend à mieux prononcer les mots de la langue, son accent provincial s'affaiblit, sa tenue devient plus décente; son titre d'orphéoniste le grandit à ses propres yeux, il en sent toute l'importance comme s'il remplissait une mission sociale.

Il suit avec intérêt toutes les discussions, il y prend part, s'exerce à l'art oratoire et se façonne aux habitudes parlementaires. Son ambition est comblée lorsqu'il arrive à faire partie du comité ou qu'il est investi par ses camarades d'une fonction de confiance comme

celle de trésorier, de secrétaire ou de bibliothécaire.

L'abnégation, cette vertu précieuse et si rare, est un des caractères du véritable orphéoniste. Que de temps perdu en courses, que de mal pour faire rentrer les cotisations, que de peines pour remettre chaque jour la musique en ordre! L'orphéoniste est infatigable et sa modestie égale son zèle. Le présente-t-on jamais à l'admiration du public? lui adresse-t-on des félicitations personnelles, lui décerne-t-on des médailles? Le soldat est quelquefois décoré après la bataille, l'orphéoniste jamais; il n'a d'autre récompense que la satisfaction que procure le devoir accompli.

Il aime l'art et le beau. Cet amour grandit à mesure que son éducation artistique se forme. Les ponts-neufs le charment moins de jour en jour et, s'il a pour directeur un véritable musi-

cien, il acquiert bientôt le sentiment de l'harmonie et des nuances.

Il est enfin l'ardent défenseur de sa bannière. Chaque prix, chaque médaille remportée dans un concours est pour lui comme un triomphe personnel. S'il est en dernière division il se prépare fiévreusement à la lutte, il en presse l'instant. S'il est en division supérieure, il regarde avec un orgueil mal dissimulé l'orphéoniste qui se trouve dans un rang inférieur.

Hors de la salle de ses répétitions, l'orphéoniste redevient un joyeux compagnon; il aime le mot pour rire; quand il se trouve avec ses camarades, il entonne volontiers la romance, souvent le grand air d'opéra et recueille des bravos qui lui vont au cœur parce qu'il les sait sincères. Je ne suis pas loin de penser qu'il s'est fait orphéoniste parce que toute affiliation à une société chorale est, trois ou quatre fois

dans l'année, l'occasion d'une partie de plaisir décente, d'autant plus attrayante qu'elle se passe au milieu d'un grand concours d'amis et dans une localité étrangère souvent fort éloignée de son domicile. Mais quel que soit le mobile qui le fasse agir, besoin de distraction ou d'instruction, le résultat est le même : adoucissement des mœurs, progrès matériel et moral, développement du patriotisme et de l'amour de la liberté, destruction des préjugés de caste, de race ou de religion, rapprochement et fusion des nationalités.

En voyageant l'orphéoniste s'instruit. Il voit d'autres monuments dont il se fait expliquer les origines et l'histoire; il entend un autre langage, rencontre d'autres mœurs, conçoit des idées générales et réfléchit plus dans une seule tournée artistique que pendant dix

années écoulées dans sa ville natale, au milieu du cercle étroit des mêmes hommes, des mêmes monuments et des mêmes idées.

DES SOCIÉTÉS ORPHÉONIQUES.

Chaque société renferme des membres actifs et des membres honoraires. Les premiers sont les orphéonistes proprements dits ; ils doivent prendre part à toutes les répétitions, apprendre tous les cœurs du répertoire et figurer dans toutes les solennnités musicales où la société se présente.

Les membres honoraires sont des personnes retenues par leur âge ou leurs occupations loin des répétitions et des concours, mais qui, par

leurs cotisations, l'appui de leurs noms et leur présence dans les circonstances solennelles, soutiennent et encouragent l'œuvre orphéonique. Les maires, les adjoints, les conseillers municipaux, les ecclésiastiques, les notables commerçants, l'aristocratie, se font un devoir d'entrer dans les sociétés chorales et instrumentales comme membres honoraires. Ils entretiennent ainsi la moralité des classes laborieuses, les détournent du cabaret, des mauvaises compagnies et favorisent non-seulement l'étude de la musique et du chant, mais encore l'instruction et l'éducation publiques, puisqu'il est indispensable de savoir lire et écrire pour entrer dans une de ces sociétés. Ce rapprochement de la bourgeoisie et du peuple, du noble et de l'ouvrier, du soldat et du prêtre achève la fusion complète de la nation, cette œuvre immortelle de 1789. Le peuple est orgueilleux, susceptible et méfiant dans sa pau-

vreté ; mais il est généreux et toujours disposé à s'élever ; qu'on aille à lui, qu'on lui fasse des avances : tout sentiment jaloux ou hostile disparaît comme par enchantement. Sa réconciliation est sincère parce qu'elle n'est point calculée et qu'il n'a jamais d'arrière-pensées.

A la tête de toute société bien organisée se trouve un président d'honneur et un président actif choisis parmi les plus influents des membres honoraires. C'est ce dernier qui dirige les réunions où se débattent les questions pécuniaires et généralement toutes celles qui ne concernent point exclusivement l'art ou la direction musicale.

Au-dessous du président vient un directeur chargé de l'instruction des orphéonistes, du choix des chœurs et de leur interprétation. Ce directeur est quelquefois rétribué; le plus souvent ses fonctions sont gratuites. Il est véritablement l'âme de la société artistique. De sa

valeur personnelle, de ses efforts surtout, quand il est bien secondé, dépendent les succès ou les revers, le progrès ou l'engourdissement. Souvent il est tout à la fois directeur et président.

Un sous-directeur chargé de remplacer à l'occasion le directeur et particulièrement de faire apprendre les parties séparées; un secrétaire chargé de la correspondance, des appels et des lettres de convocation; un bibliothécaire chargé du soin de la musique, des journaux et des livres; enfin un trésorier chargé de percevoir les cotisations et les amendes et de solder les dépenses, complètent avec le directeur et le président le pouvoir exécutif de la société.

Un comité de dix membres dont font partie de droit les fonctionnaires ci-dessus désignés, délibère sur les dépenses courantes et de peu d'importance. Chaque fois qu'il s'agit de mo-

difier l'acte constitutif ou de prendre une décision grave, la société tout entière est appelée à prendre part à la délibération et au vote.

Les membres honoraires payent un droit d'entrée facultatif, mais qui cependant n'est jamais au-dessous de 5 francs. Ils payent en outre une cotisation mensuelle de 1 ou 2 francs. Le droit d'entrée des membres actifs est ordinairement de 2 francs et leur cotisation mensuelle de 50 cent. Il est évident que si la société chorale est en même temps une société de secours mutuels, les droits d'entrée et les cotisations doivent être beaucoup plus élevés.

L'avoir de la société se compose en outre des subventions qui leur sont quelquefois votées par les conseils généraux et les conseils municipaux; des dons faits par des personnes bienveillantes; des recettes de quelques concerts ou festivals donnés tous les ans, enfin

des indemnités accordées par certaines villes où s'organisent des fêtes musicales.

Trois registres sont indispensables: un livre de comptabilité, par *doit* et *avoir*, en partie simple ; un livre de quittances à souche, tous deux entre les mains du trésorier; un livre des procès-verbaux et des comptes-rendus où le secrétaire inscrit toutes les délibérations générales du comité, ainsi que les discours prononcés dans les circonstances solennelles.

Le mobilier de la société se compose d'un timbre, d'un métronome, et, si les ressources le permettent, d'un harmonium ou d'un piano.

Chaque orphéoniste doit porter à la boutonnière un insigne particulier toutes les fois qu'il prend part officiellement à une fête ou à une cérémonie quelconque; enfin chaque société doit avoir une bannière autour de laquelle se groupent ses membres. C'est pour elle qu'on

ambitionne des succès et qu'on redouble d'efforts; c'est pour elle qu'on redoute un échec; elle soutient dans la lutte, enivre dans la victoire et, mieux que tous les reproches, sa hampe dépourvue de couronnes ou de médailles fait sentir aux orphéonistes l'humiliation de la défaite. La bannière est plus qu'un drapeau: c'est la personnification de la société, de cet être moral qui ne laisse point de place aux personnalités, qui rapporte tout à lui, le bien comme le mal, cette image la plus parfaite de l'association, en un mot, de la société démocratique.

DES RÈGLEMENTS ORPHÉONIQUES.

Les solennités musicales où figurent les sociétés chorales sont de plusieurs sortes ; mais les plus ordinaires sont les festivals et les concours.

Un festival est un concert organisé par une commune au profit d'une œuvre charitable et auquel prend part un nombre plus ou moins grand de sociétés chorales et de fanfares. Pour les récompenser de leur généreuse coopération, des médailles commémoratives en argent, en

vermeil, quelquefois en or sont distribuées à toutes les sociétés participantes, indistinctement et sans ordre de mérite.

Les concours sont des solennités plus importantes au point de vue artistique; ce sont des luttes courtoises entre les sociétés. Les médailles, les couronnes, les prix sont donnés aux plus méritants: ces distinctions ont donc une valeur morale bien supérieure à celles qu'on obtient dans les festivals.

Pour éviter que certaines sociétés anciennes et fortement constituées ne remportent toujours les premiers prix, ce qui arriverait infailliblement, on a classé tous les orphéons en quatre divisions se subdivisant chacune en deux ou trois sections. La troisième section de la troisième division contient les sociétés qui n'ont pas encore concouru, ou qui, ayant concouru, n'ont pas obtenu de premier prix. Un premier prix fait passer une société d'une section dans

une autre, puis, arrivée dans la première section, d'une division dans une autre. Comme il existe trois divisions, se subdivisant chacune en trois sections, il faut, régulièrement, obtenir neuf premiers prix pour arriver, en suivant la filière, dans la division supérieure ou d'excellence. Parvenue là, une société n'obtient plus de prix ascendants, c'est-à-dire qui la placent hiérarchiquement au-dessus de ses rivales.

Les sociétés qui se forment à Paris ou dans les villes de premier ordre ne peuvent débuter que dans la première section de la troisième division. Les ressources qu'offre aux orphéonistes des grandes villes l'enseignement gratuit du chant, exigeaient cette dérogation aux règlements.

Chaque société concourt avec celles qui se trouvent dans les mêmes division et section qu'elle. Cependant une société peut concourir

dans la division qui lui plaît, pourvu qu'elle ne choisisse pas un rang inférieur à celui qui lui est assigné par ses succès précédents. Le classement par sections et par divisions étant une garantie en faveur des nouveaux et des faibles, on ne pouvait empêcher une société de débuter en première division ou en division d'excellence, à ses risques et périls.

Dans tout concours on chante deux chœurs : le premier imposé, le second au choix. Le chœur imposé, ordinairement inédit et composé pour la circonstance, n'est communiqué aux concurrents que quinze jours à l'avance pour la division supérieure; trois semaines, un mois, six semaines pour les autres divisions.

Il est également admis en principe qu'une société ne peut plus concourir avec un chœur au choix qui déjà lui a fait obtenir un premier prix.

Les règlements dont nous venons de parler n'ont été votés par aucun pouvoir régulièrement constitué et chaque organisateur de concours est libre de les modifier ou d'en faire d'autres. Disons cependant que ceux-là, établis par M. Delaporte dès l'origine des concours, ont semblé si rationnels qu'on les accepte partout sans difficulté.

Depuis quelques années on a introduit dans les concours l'usage de faire chanter un morceau de solfége à première vue. Cette innovation est excellente ; c'est véritablement le seul moyen de constater la force d'une société. Ce qu'il faut demander avant tout à un orphéoniste c'est la connaissance théorique et pratique de la musique. Malheureusement un grand nombre de directeurs se contentent de faire apprendre les morceaux de mémoire, et l'éducation du chanteur ressemble alors à celle du serin et du perroquet. Ils pensent s'épargner

par là beaucoup de peine : ils se trompent. Certes au début la tâche est rude et le travail double; mais quand l'éducation musicale de la société est formée, il suffit de trois ou quatre répétitions pour savoir passablement un chœur qu'on mettrait trois mois à apprendre avec des chanteurs ne sachant pas la musique. L'orphéoniste ignorant n'est qu'une sorte de figurant de théâtre ; celui qui sait déchiffrer convenablement sa partie, sans le secours du maître, est déjà un artiste.



DES CONCOURS ET DES FESTIVALS.

Les concours et les festivals ayant souvent lieu à des distances considérables, les sociétés orphéoniques feront bien de prendre toutes les précautions que conseille la prudence afin de n'être pas exposées à des désagréments sans nombre et quelquefois à de véritables misères. Parmi ces précautions je recommanderai particulièrement les suivantes.

De l'inscription. — Dès qu'une société est

invitée à prendre part à une solennité musicale, directement par lettre, ou indirectement par la voie des journaux et des affiches, elle doit se faire inscrire le plus tôt possible en donnant aux organisateurs, son nom, son domicile, le nom de son directeur, l'indication de la division et de la section dans lesquelles elle veut ou doit chanter, la liste des chœurs qu'elle exécutera, enfin le nombre de ses exécutants.

Du voyage. — Les compagnies de chemin de fer font ordinairement aux sociétés une remise qui varie de quarante à soixante-quinze pour cent [1]. Pour obtenir cette remise il faut qu'elle soit préalablement demandée par les organisateurs des concours ou par les directeurs des sociétés qui désirent voyager isolément; des

1. Dès le début, M. Delaporte avait obtenu cette remise de 75 pour 100 de toutes les compagnies; le chemin du Midi seul la fait encore aujourd'hui.

cartes sont envoyées aux sociétés ; elles sont signées du maire de la commune, du directeur et de l'orphéoniste lui-même ; elles sont renvoyées ensuite, soit au chef de la gare du départ, soit au siége de l'administration du chemin de fer, suivant les exigences de celle-ci. Lorsqu'une société doit voyager sur des lignes appartenant à plusieurs compagnies, elle prendra des précautions plus minutieuses encore. Au reste, les compagnies n'agissant pas toutes d'après les mêmes principes, on fera bien de s'enquérir des conditions imposées.

Du logement et de la nourriture. — Une société ne doit jamais entreprendre un long voyage sans s'être assurée préalablement de ses moyens d'existence. Elle demandera l'adresse des restaurants et aubergistes et les prix des différents repas. En cas de contestation, elle doit sur-le-champ requérir l'inter-

vention du commissaire de police, du maire ou du juge de paix et toujours discuter ses intérêts avec la plus grande modération, mais en même temps avec fermeté.

Des précautions à prendre avant le concours. — Le directeur d'une société, avant un concours, ne doit laisser prendre à ses chanteurs qu'un frugal repas. Tout orphéoniste surexcité par la boisson doit être impitoyablement mis de côté. Le tabac et toutes les liqueurs fortes dessèchent le gosier et empêchent l'émission franche et claire de la voix; les orphéonistes feront donc bien de s'en abstenir en tout temps, ou tout au moins avant de chanter.

Une mise décente est de rigueur; je dois dire cependant que je considère une blouse propre et un pantalon de toile comme une mise décente; c'est l'uniforme du travail et même souvent de la pauvreté, uniforme res-

pectable auprès duquel un honnête homme ne rougit jamais de se trouver. Les orphéonistes se rangeront toujours par parties et se présenteront, en ordre et bannière en tête, devant le jury. L'accord sera pris, autant que possible, sans que les auditeurs puissent l'entendre. Le directeur s'abstiendra de battre la mesure avec les pieds et de faire des gestes exagérés qui détournent l'attention du public quand ils ne le font pas sourire.

Pour qu'une société jouisse de tous ses moyens d'exécution, il faut que chacun de ses membres soit calme et bien reposé; il faut savoir allier beaucoup d'assurance à beaucoup de prudence, prendre la physionomie commandée par le genre du chœur qu'on chante et ne point se départir d'une certaine réserve qui vous concilie tout d'abord les sympathies de l'auditoire.



DES COMPOSITEURS

DE L'ORPHÉON.

Dans tous les opéras ou oratorios des grands compositeurs on trouve des chœurs remarquables, mais écrits pour voix d'hommes et de femmes, et toujours avec accompagnement d'orchestre. Pour les mettre à la portée de l'orphéon on a dû les remanier, couper les récitatifs dont ils sont entre-mêlés, introduire dans le chant certains motifs d'orchestre, en un mot, les dénaturer. Les musiciens mo-

dernes ont compris qu'il fallait au chant choral d'autres œuvres que ces arrangements, et ils ont composé spécialement pour lui des morceaux parmi lesquels on compte déjà un grand nombre de chefs-d'œuvre. Weber et Mendelssohn, parmi les Allemands, sont les premiers qui aient sérieusement écrit pour quatre voix d'hommes sans accompagnement.

I

Weber (Charles-Marie, baron de), est né le 18 décembre 1787, à Eutin, petite ville du duché de Holstein. Il étudia la composition

tour à tour à Salzbourg, avec Michel Haydn, à Munich avec Kalcher, organiste de la chapelle royale, enfin à Vienne avec le célèbre abbé Vogler. Détourné un instant de la musique par une passion subite pour la lithographie que venait d'inventer Senefelder, il y fut ramené par le succès qu'obtint à Munich son opéra *la Fille des Bois.* Depuis plus de vingt ans, les républicains d'abord, Napoléon ensuite, traversaient l'Allemagne et l'Europe en vainqueurs. La désastreuse retraite de Russie vint ranimer le courage des patriotes allemands. En 1813 un soulèvement général eut lieu contre nous, et Weber, à cette occasion, écrivit des chants guerriers à trois et quatre voix qui furent les premiers fondements de sa réputation. Ces chants ont été réunis en recueils, sous le titre de *Lyre et Glaive* (*Leier und Schwert*); parmi ceux connus en France nous citerons : *Partons amis*, *L'airain retentit*,

les Hulans, *la Chàsse au cerf*, *les Flibustiers*, *le Retour dans la patrie*, *Hymne à la Liberté*, *Invocation à saint Hubert*, *Chant des proscrits*, *la Sérénade*, *les Robins*, *les Contrebandiers*, *les Braconniers*, *les Forgerons* (Gérard, édit.), *Dieu conduit les noirs chasseurs*, *Avant la bataille*. (Richault, édit.)

Weber a composé un assez grand nombre d'opéras dont les plus célèbres sont *Freyschütz* (*le Franc archer*), plus connu en France sous le nom de *Robin des bois* (1821), *Preciosa*, *Euryanthe* (1823), *Obéron* (1824), composés pour le théâtre de Covent-Garden. Parti pour Londres où il devait diriger l'exécution de cet ouvrage, le déplorable climat de l'Angleterre acheva de détruire une vie que le travail et un penchant continuel à la mélancolie avait complétement usée. Il mourut le 5 mai 1826, quatre mois après avoir quitté l'Allemagne.

Mendelssohn-Bartholdy (Félix), fils d'un riche négociant juif, est né à Berlin le 3 février 1809. Il a composé quatre symphonies, plusieurs quatuors pour instruments à cordes, deux oratorios, *Élie* et *Paulus*, et de nombreux fragments symphoniques intercalés dans des tragédies antiques ; il a fait encore la musique pour la traduction allemande du drame de Shakespeare : *le Songe d'une nuit d'été*, et plusieurs ouvertures à grand orchestre fort remarquables. C'est surtout à l'orphéon qu'il a rendu de précieux services en composant des chœurs qui sont presque tous des chefs-d'œuvre. Parmi ses chœurs généraux nous citerons : *Dans la forêt*, *Fuis avec moi*, *Il tombe une gelée blanche*, *Sur sa tombe*, *Chant de mai*, *Sur la mer*, *Pressentiment du printemps*, *La Primevère*, *La Fête du printemps*, *Prière du matin*, *Chant d'automne*, *Sous la verdure*, *Le Printemps précoce*, *Départ de la forêt*, *Le Rossignol*, *La Vallée du*

repos, Chanson de chasse, Chant de la nouvelle année, l'Homme heureux, Chant du Pâtre, Les petits oiseaux des bois, Allemagne, Le Musicien ambulant, Souvenir, Eloge du printemps, Chant du printemps, Dans les bois, quatre *Hymnes à Bacchus* et un *Hymne à l'Amour*. (Gérard, édit.)

Parmi ses chœurs pour quatre voix d'hommes, nous citerons : *Le Départ du chasseur, Adieu pour se revoir, Chanson d'été, Adieu le val béni, Chant des pâtres, Le Chanteur des bois, Chant de fête, Adieu du chasseur, Dans la forêt, Chant du printemps, Souvenirs, l'Alouette*. (Richault, édit.)

Il mourut à Leipsick le 4 novembre 1847.

Presque tous les compositeurs modernes allemands ont écrit des chœurs pour quatre voix d'hommes sans accompagnement ; il faudrait un gros volume pour contenir leur biographie ; aussi, me contenterai-je d'indiquer les plus populaires en France.

Kucken (Frédéric-Guillaume), né en 1810 à Bleekede (Lunebourg).

Élève de Rombach, il vint habiter la France de 1843 à 1846, y prit des leçons d'Halévy et y fit jouer un opéra intitulé *Le Prétendant*. Il a composé, en outre, *la Fuite en Suisse*, opéra représenté à Berlin; deux romances célèbres: *La fille de Judée* et *la Sérénade maure;* cinq sonates pour le piano, et un nombre considérable de chœurs pour quatre voix d'hommes, parmi lesquels nous citerons : *Le Conscrit français*, *Souvenir du Rhin*, *Le Chant des montagnards*, *Dans la forêt*, *Le lundi bleu*, *Yseult et Lothaire*, *Le Chant du bivouac*, *Le Vallon*, *O viens! Marie*, *Roi de cœur*, *Les jeunes musiciens*, *A toi*, *Le Signalement*. (Au bureau de l'*Orphéon* et chez Chatot, édit.)

Ses *Lieder* l'ont rendu célèbre en Allemagne; en 1858 il a été nommé maître de chapelle à

Stuttgard en remplacement de Lindpaintner, position qu'il occupe encore aujourd'hui.

Lindpaintner (Pierre-Joseph), né à Coblentz, le 8 décembre 1791. Maître de chapelle du roi de Wurtemberg, il a écrit un grand nombre de chœurs pour voix d'hommes, parmi lesquels nous distinguerons l'*Espérance*. (Au bureau de l'*Orphéon*.)

Il est mort le 21 août 1856.

Lachner (François), maître de chapelle du roi de Bavière, né le 2 avril 1804 à Rain. Il a composé plusieurs opéras, entre autres, *Catarina Cornaro* et il a fait la musique pour l'*OEdipe roi*, de Sophocle; deux oratorios, *Les quatre âges de l'homme*, et *Moïse*, et plusieurs symphonies. Il a composé également de nombreux chants, pour quatre voix d'hommes, inconnus en France.

Son frère Lachner (Vincent), né à Rain, en 1811, a écrit également de nombreux *lieder* et des chœurs pour voix d'hommes. D'abord organiste à Vienne, il a été nommé en 1838 directeur de la chapelle et du théâtre de Manheim.

Kreutzer (Conradin), célèbre chef d'orchestre, à Vienne, né dans le duché de Bade le 22 novembre 1782.

Indépendamment d'un grand nombre d'opéras, il a composé vingt-cinq cahiers de chants à plusieurs voix sans accompagnement. Il est mort maître de chapelle à Riga, le 14 décembre 1849. Nous citerons parmi ses chœurs: *Le Départ des chasseurs*, *Le jour du Seigneur*, *La Sérénade*, *Le Chant du soir*, *Le Printemps*, *l'Ermitage*, *Le Monastère*. (Chatot, édit.)

Il y a un autre musicien du même nom, Kreutzer (Léon), qui a composé aussi des chœurs

pour quatre voix d'hommes, entre autres, *Christophe-Colomb*.

Schubert (François-Pierre), né le 31 janvier 1797 à Vienne, mort le 19 novembre 1828. Il a écrit un grand nombre de mélodies dont plusieurs sont restées célèbres, et des chœurs à trois ou quatre voix d'hommes, entre autres, *Les pêcheurs de Sorrente*.

Un autre compositeur du même nom, Schubert (Joseph), a composé aussi des chœurs pour voix d'hommes, sans accompagnement; entre autres, *Chanson hongroise, Rosemonde, Le Chant du printemps*. (Escudier, édit.)

Schumann (Robert), né le 8 juin 1810 à Zwickau, en Saxe, directeur vers 1848 de la *liedertafeld* de Dresde, mort en 1850. Il a écrit plusieurs symphonies à peu près inconnues en France avant les concerts populaires de M. Pas-

deloup, beaucoup de musique pour instruments à cordes, et quelques chœurs pour voix d'hommes. Il s'est acquis une certaine réputation en Allemagne comme critique musical.

Liébé (Édouard-Louis), né à Magdebourg, le 26 novembre 1819. Fixé à Strasbourg depuis 1850, il a dirigé l'une des plus importantes sociétés chorales de cette ville et publié un grand nombre de chœurs pour voix d'hommes, entre autres, l'*Harmonie*, grande scène chorale comprenant une *Introduction* et six morceaux distincts : *Les Ouvriers*, *Les Marins*, *Les Soldats*, *Les Prêtres*, *Les Laboureurs*, (à l'*Orphéon*), *Mon pays*, *Salut aux Chanteurs*. (Colombier, édit.)

M. Liébé a dirigé les belles solennités musicales de l'association des chanteurs alsaciens qui ont eu lieu à Strasbourg (1863), à Colmar

et à Mulhouse (1860). Il s'est récemment fixé à Paris.

Silcher (Frédéric), né le 27 janvier 1789, à Schnaith, dans le Wurtemberg. Il a publié un livre de chants à trois voix dont le succès a été fort grand; il a mis, en outre, à quatre parties les chansons populaires de la Souabe, de la Thuringe, de la Franconie. Directeur de musique à Stuttgard, il a fait faire de remarquables progrès à la *liedertafeld* de cette ville. Nous citerons parmi ses productions connues en France, *Gloire à Dieu*, *Le Soldat*, *l'Éternité*, *Gloire au Seigneur*, *Le Montagnard*. (Richault, édit.)

Abt (François), né le 22 décembre 1819, à Eilenbourg, en Saxe. En 1841, il a été appelé à Zurich pour diriger la société philharmonique de cette ville, et, en 1853, il est devenu second maître de chapelle du duc de Bruns-

wick. Il a composé près de quatre cents chœurs pour voix d'hommes, entre autres, *la Patrie, le Chant du Voyageur, Adieu à la Patrie, les Ouvriers de Dieu.* (Richault, édit.)

BECKER (Charles-Ferdinand), né à Leipsick, le 17 juillet 1804. Collaborateur de *la Nouvelle Gazette musicale,* fondée en 1834 par Robert Schumann, il est très-connu en Allemagne par ses travaux de littérature. Organiste et professeur au Conservatoire de sa ville natale, il a composé un *Livre choral* renfermant cent trente-huit morceaux à quatre voix. Un compositeur du même nom, Becker (Constantin-Jules), né le 3 février 1811, à Freiberg, a composé entre autres ouvrages, *la Vie des Bohémiens*, rapsodie en sept chants, pour un chœur d'hommes, et de nombreux *lieder*. Il est élève du précédent.

Parmi les chœurs d'hommes de ces compo-

siteurs nous citerons : *la Chapelle du Vallon*, *Pas redoublé*, *Marche*. (Katto, édit.)

Schlosser (Ludwig), né à Darmstadt vers 1800. Il a composé plusieurs opéras, des sonates, des quatuors et divers morceaux pour piano. Il a composé également des chœurs pour quatre voix d'hommes, entre autres, *Adieu et Retour*.

Stauff, a composé : *A la Pluie*, *Bonne Nuit*, *Fleur des Ruines*, *les Cloches du Soir*, *la Veillée des Armes*. (Chatot, édit.)

II

Le chant choral s'étant propagé en France longtemps après qu'il était déjà populaire en Allemagne, nos compositeurs n'y ont attaché une importance sérieuse que depuis 1848. Adolphe Adam et M. Ambroise Thomas sont, avec MM. Gounod et Bazin, ceux de nos célèbres musiciens qui semblent s'être plus particulièrement occupés de composer pour l'Orphéon des chœurs à quatre voix.

Adam (Adolphe), fils d'un remarquable professeur de piano, est né à Paris le 24 juillet 1803.

Après avoir obtenu en 1825 le second grand prix de l'Institut, il se voua complétement à la composition dramatique. Sa fécondité était extrême, sa mélodie facile et abondante, mais presque tous ses ouvrages se ressentent de la précipitation avec laquelle ils ont été écrits.

Parmi ses nombreux opéras nous nous contenterons de citer *Le Chalet, Le Postillon de Lonjumeau* (1836), *Le Brasseur de Preston, Le roi d'Yvetot, Le Toréador, Giralda* (1850), *Si j'étais roi!* (1852), *Le Bijou perdu,* opéras-comiques; *Giselle* (1841), *Le Diable à quatre* (1850), ballets exécutés au grand Opéra.

Il a également écrit deux messes solennelles exécutées à Saint-Eustache, un beau chant de Noël bien connu, et d'autres morceaux d'une moindre valeur. C'est lui qui fonda le Théâtre-Lyrique dont la prospérité fut interrompue par la révolution de 1848. Ruiné par cet événement,

il se remit au travail avec une fiévreuse activité qui épuisa ses forces et qui l'emporta le 3 mai 1856. Il était membre de l'Institut depuis 1844 et officier de la Légion d'honneur depuis 1847.

Nous savons déjà qu'il avait encouragé M. Philips à fonder les *Enfants de Paris*; c'est pour cette société qu'il composa le chœur du même nom devenu si populaire. Parmi ses autres compositions pour quatre voix d'hommes nous citerons : *L'Enclume, Le Chant des Orphéonistes* (Gérard, édit.), *Chœur du Fanal, Marche du peuple* (Richault, édit.), *Les Horlogers, Les Charpentiers, Les Canotiers, Les Garçons de restaurants, Les Postillons, Les Boulangers, La marche républicaine, La Garde mobile.*

THOMAS (Charles-Louis-Ambroise) est celui des compositeurs de l'Orphéon qui s'est acquis la plus grande notoriété en France et que nous

pouvons opposer aux étrangers avec le plus légitime orgueil.

Né à Metz le 5 août 1811, M. Thomas entra au Conservatoire de Paris en 1828. Élève de Zimmermann, de Dourlen et de Lesueur, il obtint le grand prix de Rome en 1832. Depuis 1837 jusqu'à nos jours il n'a cessé de fournir au théâtre un grand nombre d'opéras parmi lesquels je me contenterai de citer *Le Caïd*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Raymond*, *Le Roman d'Elvire*, et enfin *Mignon*, dont le succès est loin d'être épuisé. Membre de l'Institut depuis 1851, il est officier de la Légion d'honneur depuis 1858. Son œuvre choral a autant d'importance et plus de portée, peut-être, que son œuvre dramatique. Il a fait pénétrer l'art dans les classes ouvrières en composant des chœurs recommandables par la recherche de la mélodie, la richesse des accords et l'homogénéité de la composition. Comme M. Gounod, il est en-

nemi du trivial et de la vulgarité, sans cependant s'éloigner, autant que son rival, des formes mélodiques italiennes et françaises. Je citerai parmi ses chœurs, qui sont dans la mémoire de tous les orphéonistes : *La Vapeur*, *Le Chant des amis, Le Tyrol, L'Atlantique*, *Les Archers de Bouvines, France! France! Les Traîneaux, Salut aux Chanteurs, Le Forgeron*, *La Savane*, *Le Carnaval de Rome*, grande composition chorale qui a toute l'importance d'un opéra. (Léon Escudier, édit.)

HALÉVY (Jacques-François-Élie-Fromental), né à Paris, le 27 mai 1799, de parents juifs nommés primitivement Lévy.

Il entra au Conservatoire en 1809, prit successivement des leçons de Berton pour l'harmonie, de Chérubini pour le contrepoint, et obtint le grand prix de Rome en 1819. Il a composé un grand nombre d'opé-

ras parmi lesquels nous distinguerons : *Le Dilettante d'Avignon*, *La Juive* (1835), *L'Éclair*, *Guido et Ginevra* (1838), *La Reine de Chypre* (1840), *Le Guitarero* (1841), *Charles VI* (1842), *Les Mousquetaires de la Reine* (1846), *Le Val d'Andorre* (1848), *Le Nabab* (1853), *La Tempête*, *Le Juif errant*, *La Dame de pique*, *Jaguarita l'indienne* (1855). Il est mort en avril 1862 ; il était membre de l'Institut depuis 1836 et commandeur de la Légion d'honneur depuis 1858. Il est l'auteur de la méthode de musique vocale en usage dans les écoles de la ville de Paris. Parmi ses chœurs pour quatre voix d'hommes nous signalerons *La Nouvelle Alliance*, *France et Italie*, *Le Chant du Forgeron*. (au bureau de l'*Orphéon* et chez Escudier édit.)

DAVID (Félicien), né à Cadenet (Vaucluse), le 8 mars 1810.

A l'âge de sept ans il fut admis comme enfant de chœur à la maîtrise de l'église du Saint-Sauveur d'Aix, dont il devint maître de chapelle en 1829. Élève, plus tard, du Conservatoire de Paris il reçut les leçons de Fétis et de Réber. Séduit un instant par la doctrine de Saint-Simon, il composa pour la religion nouvelle des hymnes à quatre voix d'hommes que les adeptes chantaient en chœur. On a depuis adapté d'autres paroles à ces chants dont la collection a été publiée sous le titre de *Ruche Harmonieuse*. L'association Saint-Simonienne ayant été détruite en 1833, Félicien David partit pour l'Orient où il recueillit des airs originaux publiés en 1835 sous le titre de *Mélodies orientales*. Il a écrit plusieurs symphonies et beaucoup de musique pour instruments à cordes.

En 1844 son ode-symphonie *Le Désert* lui donna tout d'un coup une très-grande réputa-

tion. En 1846, il produisit un oratorio intitulé *Moïse au Sinaï*, puis une seconde ode-symphonie intitulée *Christophe-Colomb*. Il a encore composé *l'Éden*, mystère en deux parties, exécuté à l'Opéra en 1848, *La Perle du Brésil* (1851) au Théâtre-Lyrique, *Herculanum*, grand opéra qui vient de lui valoir (1867) un prix de vingt mille francs décerné par l'Académie française; enfin *Lalla-Rouck*, opéra-comique en trois actes. Il a composé encore de nombreux chœurs pour quatre voix d'hommes, entre autres : *Invocation*, *Chant du Travail*, *Épithalame*, *Paix et Bonheur*, *Le Départ des Marins*, *La Ronde des Vendangeurs*, *Les Statues de Prométhée*, *le Réveil du Jour*, *le Retour des Proscrits*, *Honneur aux enfants du génie*, *Hymne à la nature*, *Sérénade*, *Chant de guerre des Palicares*, *Douleur et Joie*, *Sérénade espagnole*, *Chant bachique*, *Heure du soir*, *Cris populaires de la Provence*, *Hymne à Dieu*, *le Chant des moissonneurs*,

Hymne à l'Harmonie, *Chœur de chasse*. (Gérard, édit.)

Clapisson (Antonin-Louis), né à Naples le 15 septembre 1808 de parents attachés au service du roi Joachim Murat.

Venu en France après la chute de son maître, il fut admis au Conservatoire de Paris en 1830. Élève d'Habeneck pour le violon, de Reicha pour la composition, il entra d'abord à l'orchestre de l'Opéra, et se fit connaître par la publication de nombreuses romances dont quelques-unes eurent beaucoup de succès. Il a composé un assez grand nombre d'opéras, parmi lesquels nous citerons : *La Figurante* (1838), *La Symphonie* (1839), *La Perruche* (1840), *Le Code noir* (1842), *Les Bergers trumeaux* (1844), *Gibby la Cornemuse* (1846), *Jeanne la folle*, grand opéra en trois actes (1848), *Les mystères d'Udolphe* (1852), *La Pro-*

mise (1854), enfin *Fanchonnette* (1856) qui est, avec *Gibby la Cornemuse*, sa meilleure production. Il est mort en 1866; il était membre de l'Institut et chevalier de la légion d'honneur. Il a composé un grand nombre de chœurs à quatre voix d'hommes, notamment *Les Chants de nos Pères, Au point du jour, le Bronze, les Enfants des ombres, les Harmonies de la nuit, Paris, la Parole de Dieu, la Puissance de sainte Cécile, Les Rémouleurs, Voici le Port, Les Enfants du désert, Aux Armes*. (Margueritat, édit.)

KASTNER (Jean-Georges), né à Strasbourg, en 1812.

Il a composé des chœurs et une marche pour le drame de *La Prise de Missolonghi, Gustave Wasa, La Reine des Sarmates, La Mort d'Oscar*, grands opéras; *Le Sarrazin, La Moschera*, opéras comiques. Il s'est surtout fait connaître par la publication d'un grand

nombre d'ouvrages d'érudition artistique, parmi lesquels nous citerons : *Les Chants de la vie*, cycle choral, ouvrage important à consulter pour tous ceux qui s'intéressent au mouvement du chant populaire en Allemagne et en France; *les Danses des morts* (1852), *Histoire de la musique militaire en France* (1852), *Histoire musicale des cris de Paris* (1855), *la harpe éolienne* (1857), *Les Sirènes, Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, aux enchanteurs, à la musique magique* (1858). Il a composé également un grand nombre de chœurs pour quatre voix d'hommes parmi lesquels je citerai : *L'Hymne des Laboureurs, Départ et Retour, Le Credo des Orphéonistes* (Margueritat, édit.); *Les Orphéons de France, Aux Orphéons Vainqueurs.* (Gérard, édit.)

Il est membre de l'Institut depuis 1859 et officier de la Légion d'honneur.

Elwart (Antoine), né le 18 novembre 1808, à Paris.

Élève de Ponchard, de Fétis et de Lesueur, il remporta, en 1834, le grand prix de Rome. Professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, il a composé un opéra en deux actes, *Les Catalans*, joué en 1840 sur le théâtre de Rouen ; il a écrit trois messes d'orphéons, trois autres pour voix mixtes, une messe solennelle avec accompagnement d'orchestre, un nombre considérable de morceaux religieux ; plusieurs cantates, trois oratorios : *Noé*, *Les Noces de Cana* et *La Naissance d'Ève*; une symphonie chorale : *Ruth et Booz*, et beaucoup de chœurs pour quatre voix d'hommes, parmi lesquels nous citerons : *Le Départ pour l'Italie*, *Le Renard et le Bouc*, *Le Loup et l'Agneau*, *Gloire à l'Épée, honneur à la Charrue! Les Deux Amis*, *les Chrétiens dans le cirque* (Gambogi, édit.) ; *Le Calme de la nuit*, *La Moisson*,

Le Délaissé, Chœur de la Société l'Odéon. (Margueritat, édit.) On lui doit encore une grammaire musicale, un poëme didactique en quatre chants, intitulé *L'Harmonie musicale;* une méthode de clavier et d'harmonie, enfin un *Essai sur la composition chorale.*

Reyer (Louis-Étienne-Ernest), né à Marseille, le 1er décembre 1823.

Il vint à Paris, vers 1848, et s'y fit connaître par une ode-symphonie intitulée *Le Sélam*, sur des paroles de Théophile Gautier. Il a composé plusieurs opéras : *Maître Wolffrang* (1854) ; *Sacountala,* ballet en deux actes; *la Statue* (1861), en trois actes; *Érostrate* (1862). Il a composé, en outre, un grand nombre de mélodies, de chants religieux, de cantates et de chœurs pour quatre voix d'hommes , parmi lesquels je citerai : *L'Hymne du Rhin*, *le Chant des Paysans*,

Chœur des Buveurs, Chœur des Assiégés. (Gérard, édit.)

Il est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1862.

WECKERLIN (Jean-Baptiste), né le 9 novembre 1821, à Guebwiller (Haut-Rhin).

Élève du Conservatoire de Paris, en 1844, il étudia l'harmonie dans la classe de M. Elwart et le contre-point avec Halévy. Il a composé un grand nombre d'opéras, presque tous inédits, des romances, des duos et beaucoup de chœurs pour quatre voix d'hommes, parmi lesquels je citerai : *Aubade, le Paradis* (*cantique breton*), *le Rhin allemand, les Frères d'armes, le Cri de l'Humanité.* (Gambogi, édit.) Fondateur, à Paris, de la Société connue sous le nom de *Cecilia*, il donne tous les ans des concerts où l'on exécute de la musique religieuse et profane des siècles précédents.

Besozzi (Louis-Désiré), né à Versailles, le 3 avril 1814.

Entré au Conservatoire de Paris, en 1825, il y a étudié le piano avec Zimmermann, l'harmonie avec Dourlen et la composition avec Lesueur. En 1837 il a obtenu le premier grand prix de Rome. Il a écrit de nombreux chants pour quatre voix d'hommes, entre autres : *Veni Creator*, *Pater noster*, qui ont obtenu le plus légitime succès aux grands festivals de Paris, en 1859 et 1861 ; *La Sainte-Alliance des Peuples*, *L'Oraison dominicale*, *Chant d'Union*, *La Montagne*, *Hymne à la Liberté*, *Hymne à l'Harmonie*, *Prière;* on a aussi de lui une messe intitulée : *A Notre-Dame de France*, écrite pour voix mixtes. Il a composé encore de grands solféges artistiques à quatre voix d'hommes, destinés spécialement aux concours d'Orphéons. (Au bureau de *l'Orphéon.*)

BOIELDIEU (Adrien), fils de l'illustre auteur de la Dame blanche, né à Paris le 3 novembre 1816.

Élève de son père, il a composé plusieurs jolis opéras: *l'Opéra à la Cour* (1840), *L'Aïeule* (1841), *Le Bouquet de l'Infante* (1847) en trois actes, *La Butte des Moulins* (1852) et *la Fille invisible* (1852).

Il a composé, en outre, un grand nombre de chœurs pour quatre voix d'hommes, entre autres *Le Chant des mineurs*, *Les Soldats de la Paix*, *Les Naufragés*, *Jeanne d'Arc*, *Le Fabliau des deux nuits*, *Salut à la France*, *Honneur au cidre des Normands*, *Chants du soir*, *Sonnez, piqueurs*, *Hosanna*, *Le Retour du régiment*. (Gambogi, édit.)

DEFFÈS (Pierre-Louis), né à Toulouse, le 25 juillet 1819.

Admis au Conservatoire de Paris, en 1839,

il y fut élève d'Halévy et obtint, en 1847, le grand prix de Rome. Il a composé plusieurs opéras : *L'Anneau d'argent* (1855), *La Clef des Champs* (1857), *Broskovano* (1852), en deux actes, et *Les Violons du Roi* (1859), en trois actes. Il a fait paraître en outre plusieurs chœurs pour quatre voix d'hommes, parmi lesquels je citerai : *Le Retour du Drapeau*, *Le Réveil des Chasseurs*, *La Forge*. (Au bureau de *l'Orphéon*.)

Gastinel (Léon), né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne, le 13 août 1823.

Élève d'Halévy, au Conservatoire de Paris, il a obtenu, en 1840, le premier grand prix de Rome. Il a composé des quatuors pour instruments à cordes et un opéra bouffe intitulé *Titus et Bérénice*. Il a composé également des chœurs pour quatre voix d'hommes, entre autres *Les Voix de l'Avenir*, comprenant trois morceaux distincts : *Le Temple*, *La Lyre*, *Le Glaive*;

Le Pèlerinage, Les Martyrs au Colisée, Les Cyclopes, Les Chants du jour. (Au bureau de *l'Orphéon.*)

COHEN (Jules), professeur au Conservatoire et inspecteur de la musique de la chapelle de l'Empereur, a composé des chœurs pour les tragédies d'*Athalie*, d'*Esther* et de *Psyché*, et plusieurs opéras : *Maître Claude*, en un acte, *José-Maria*, en trois actes, et *Les Bleuets* (1867). On a encore de lui plusieurs chœurs pour quatre voix d'hommes, entre autres *Aubade, Les Gueux, Prière à la Madone.* (Gambogi et Escudier, édit.)

BOULANGER (Henri-Alexandre-Ernest), né le 16 décembre 1815, à Paris.

Élève de Lesueur et d'Halévy, il a obtenu le grand prix de Rome en 1845. Il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Les Sabots de la*

Marquise, et quelques chœurs pour quatre voix d'hommes, parmi lesquels je citerai *Le Retour*, *La grande Revue*, *La Goutte d'eau*. (Gambogi, édit.)

Semet, né à Lille, timbalier à l'Opéra, a composé plusieurs opéras-comiques, entre autres *Gil Blas* et *La Demoiselle d'honneur*; parmi ses chœurs pour quatre voix d'hommes, nous citerons : *Les Routiers*, *Tayaut*, *La Cloche et le Verre*, *Le Feu de la Saint-Jean*, *Le Soir*.

Saintis (Auguste), né à Montauban, vers 1820.

Après avoir fait ses études et suivi pendant quelques années la carrière du commerce, il étudia l'harmonie et la composition avec le professeur J. B. Labat. En 1846, il fonda la Société chorale de Montauban et écrivit pour elle de nombreux chœurs, dont quelques-uns

sont devenus très-populaires; nous citerons entre autres : *Les Maçons*, *Les Proscrits*, *La Fête aux Champs*, *Oui et Non*, *Le Jour du Combat*, *Les Quatre Saisons*, *Le Chant du Rossignol*, *Le Printemps*, *Les Mineurs*, *Les Pèlerins*, *Les Enfants du peuple*, *Le Chant du Midi*, *Éveillez-vous*, *La Bienvenue*, *Les Paysans*, *En Mer*, *Le Secret*, *Les Premiers Chrétiens*, *La Veillée*, *Brises matinales*, *Sur les Remparts*, *Gaule et France*, *La Mine*, *Inkermann*, *La Société chorale*, *Les Braconniers*, *La Fête aux Champs*. (Aux bureaux de *l'Orphéon*, de la *France chorale*, et chez Gérard et Margueritat, éditeurs.)

Il a composé, en outre, des messes, des romances, des quadrilles, des cantiques et différents morceaux de piano. La ville de Montauban a fondé une école gratuite de chant, à la tête de laquelle elle a placé M. Saintis.

LAURENT DE RILLÉ, né à Orléans en 1828.

C'est un des compositeurs les plus féconds et le plus populaires de l'Orphéon ; sa mélodie claire et facile, la légèreté et la grâce de ses œuvres lui ont acquis en France une vogue exceptionnelle. Il a écrit plusieurs messes, une dizaine d'opérettes jouées aux Folies-Nouvelles et aux Bouffes, et une grande cantate à Napoléon III exécutée tout récemment à l'Opéra-Comique. Son œuvre choral comprend sept collections renfermant ensemble plus de cent chœurs, parmi lesquels nous distinguerons *La Saint-Hubert, Le Soir, La Révolte à Memphis* (symphonie chorale), *Les Ruines de Gaza, Le Départ du Régiment, La Noce du Village, Walser, Les Batteurs de Blé, Les Rogatons, L'Orphéon en voyage, Les Martyrs aux arènes, Malborough, Les fils d'Égypte, La Retraite, Les Buveurs, Le Chant des travailleurs, Les Chœurs nationaux de France,* comprenant douze morceaux distincts, enfin douze chœurs clas-

siques arrangés par lui et approuvés par le comité des études du Conservatoire. C'est à l'initiative de MM. Laurent de Rillé et Georges Hainl, chef d'orchestre à l'Opéra, que l'on doit d'avoir vu à l'Exposition universelle une section spéciale pour la musique et tout ce qui s'y rattache. Il est inspecteur de l'enseignement du chant dans les lycées et les écoles normales, et chevalier de la Légion d'honneur depuis 1856.

Delibes (Léo-Philibert), né en 1836 à Saint-Germain-Du-Val (Sarthe).

Élève de Bazin et d'Adolphe Adam, il a composé une grande quantité de pièces légères dans le genre bouffe, parmi lesquelles nous distinguerons : *Les Deux Vieilles Gardes*, *L'Omelette à la Follembuche*, *Le Bœuf Apis*, *Le Serpent à plumes*. Il a composé pour l'Opéra un ballet, *La Source*, et une cantate avec Méry. On a encore de lui les chœurs suivants à qua-

tre voix d'hommes : *Pastorale*, *Les Lansquenets*, *Les Chants lorrains* (Colombier édit.); *Marche de Soldats*, *Chant de la Paix*, *Noël*. (Ikelmer, Escudier et Gauthier, édit.) Ancien accompagnateur du théâtre Lyrique, il est aujourd'hui sous-chef du chant à l'Opéra.

Poise (Jean-Alexandre-Ferdinand), né à Nîmes, le 3 juin 1828, remporta, en 1852, le second grand prix au concours de l'Institut. Il a composé plusieurs opéras, entre autres : *Bonsoir, Voisin!* (1853), *Les Charmeurs* (1855), *Le roi don Pèdre* (1857), *Le Thé de Polichinelle* (1858). Parmi ses chœurs pour quatre voix d'hommes, je citerai : *Cri de guerre*, *Nemausa*, *La Saint-Valentin*, *La Chanson du Cloutier*, *Le Chant du Berger*, *Les Absents*. (Gambogi, édit.)

Wattier, né à Lille, a composé : *Les Templiers*, *Les Mineurs*, *Les Forgerons*, *Les Mirlitons*,

Les Pêcheurs, *Les Chevaliers de Malte*, *Séville*, *La Chasse impériale*, *L'Enfant du Nautonnier*, *Les Mers*, *Le Tambour bat*, *L'Éternel*, *Vive le Vin !* *Clarita*, *Les Gourmands*, *La Plainte du Pâtre*, *Les Chrétiens d'Orient*, *Les Enfants de Lille*, *L'Appel aux armes*, *Le Matin*, *Le Soir*, *Rataplan*, *Le Carillonneur*, *le Jugement dernier*, *les Quatre Saisons* (Schonenberger, édit.); *Les Chasseurs surpris par l'orage*, *Prière à bord*. (Richault, éd.)

D'Ingrande (Edmond), ancien professeur de l'Orphéon municipal, actuellement maître de chapelle à l'église Saint-Leu, a composé : *Honneur, Travail et Dieu*, *Le Guet*, *Il est minuit*, *Tout l'Univers est plein de sa magnificence*, *La Marche des Orphéons*, *Les Papetiers*, *Le chant des Forgerons*, *La Fête du bon Dieu*, *L'Orphéonienne*, *Les Crieurs de nuit*, *Union de l'industrie et des arts*, *Les Génies de la terre*, *Avant l'assaut*. (Katto, édit.)

VIRET (Frédéric), maître de chapelle de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, a composé: *L'Égypte*, ode-symphonie pour quatre voix d'hommes, *Mes Vœux*, *La Fête du Village*, *La Destinée de l'Oiseau*, *Ce que j'aime*, *Partons*, *Amis*, *La Vie*, *La Gaieté*, *Le Vin et l'Amour*, *Bacchus et l'Amour*, *l'Aube*, *Pensée d'Automne*, *Rêverie* (à bouche fermée), *Tonton tontaine et tonton*, *La Feuille flétrie*, *Bacchus*, *O Ciel*, *Chant des Bergers*, *A boire et des chansons*, *Tuons le temps*, *Au premier signal de l'orage*, *L'Aurore*, *Grand Dieu! par quels accents*, *Chasse*, *Dans sa cellule*, *L'Heure du soir*, *Le son du cor*, *L'Angelus*, *Espoir et souvenir*. (Lebeau, édit.)

VIALON, né le 17 décembre 1814, mort le 3 mars 1866. Graveur de titres de musique d'un mérite hors ligne, il se prit d'une belle passion pour la composition et fonda, comme éditeur, la première bibliothèque de l'école du

chiffre. Littérateur aussi ingénieux que bon musicien, il a écrit pour Ad. Adam et pour Clapisson les paroles d'un grand nombre de chœurs. Parmi ceux dont il a fait lui-même la musique, je citerai : *La Fournaise*, *Une nuit du vieux Paris*, *Les Refrains comiques*, *L'Orphéon au bal*, *La Danse pour tous*, *La Sérénade de la mi-août*, *Le Baptême des cloches*, *Les Pêcheurs napolitains*, *Les Couronnes triomphales*, *Symphonistes et Orphéonistes*, *Aux enfants de la France*, *Dans les Champs*, *Maître*, *Gloire à toi!* *Parfums printaniers*, *La Mascarade*, *Dans le Céleste-Empire*, *Aux gloires de la France*, *La Médaille d'honneur*, *Heureux oiseaux*. (Marguerital, édit.)

Comettant (Oscar), journaliste et critique de musique distingué, a composé : *Hymne à l'Harmonie*, *La Moisson*, *Le Pont d'Arcole*, *Les Recrues*, *Hymne des Croisades*, *Quadrille*, *La Printanière*

(valse), *Charme des Salons* (polka), *Malborough*, *Pêcheurs et Canotiers*, *Les Demeures Éternelles*, *La Traversée*, *L'Inde révoltée*, *Boléro*, *Le Rendez-vous de chasse*. (Schonenberger, édit.)

Pény (Pierre), professeur de l'Orphéon municipal, a composé *L'Amour de la France*, *Le Repos*, *De l'Or*, *Notre-Dame des flots*, *Les Druides*, *Un Domine Salvum* spécial pour l'Orphéon. (Au bureau de *l'Orphéon*, de l'*Écho des Orphéons*, et chez Lebeau édit.)

Monestier, ancien directeur et fondateur des *Enfants de Saint-Denis*, aujourd'hui négociant à Lyon, a étudié l'harmonie, au Conservatoire, dans la classe d'Halévy. Il a composé : *Le Chant des Braves*, *Les Enfants de Vesonne*, *Les Émigrants allemands*, *La Gaule romaine*, *Liberté! Liberté! Les Insouciants*, *le Cognac*. (Au bureau de *l'Orphéon*.)

ROUBIN (Amédée de), né à Paris, le 22 avril 1822. Élève de Nicou-Choron, de Robbrechs et d'Alcan, il se livra d'abord à la composition de morceaux pour musiques militaires. Riche, il fait de la musique en amateur ; depuis quelque temps, il est inspecteur des Orphéons dans l'Eure, où se trouvent ses propriétés. Il a composé plusieurs cantates, un petit opéra, joué en 1859 à Rouen, beaucoup de chants religieux et des chœurs pour quatre voix d'hommes, entre autres : *Où s'en vont les Rêves*, *Au gré des flots*, *les Pêcheurs vénitiens*, *la Ronde des Écoliers*, *Rêverie au bivouac*. (Gauvin, édit., et à l'*Écho des Orphéons.*)

GUIMET (Émile), président de l'Association des Sociétés musicales du département du Rhône, a composé : *Le Conscrit*, *L'Hymne à la musique*, *La Saint-Jean*, *Les Faucheurs*.

LIMAGNE (Auguste), professeur de musique à Lyon, ancien élève de l'école de musique religieuse fondée par Niedermeyer, a dirigé pendant plusieurs années la société chorale de Sèvres. Il a composé un solfége estimé et plusieurs chœurs pour quatre voix d'hommes, parmi lesquels je citerai : *Au Drapeau*, *Charles-Martel*, *Les Voix mystérieuses*, *Le Repos d'armes*, *Bergers et Chasseurs*, *Forges et Forgerons*. (Gérard, édit.)

GODEFROID (Félix), professeur de harpe au Conservatoire de Paris, a composé : *La Colombe et la Fourmi*, *La Grenouille et le Bœuf*, *Le Laboureur et ses Enfants*, *Le Loup et l'Agneau*, *La Montagne qui accouche*, *La Mort et le Bûcheron*, *Le petit Poisson et le Pêcheur*, *Les Pirates*, *Sommeil*. (Gambogi, édit.)

CLÉMENCEAU-SAINT-JULIEN (Alfred), ancien

collaborateur d'Adolphe Adam, aujourd'hui directeur du bureau des douanes à l'Hôtel de Ville de Paris, a composé *Le Combat Naval*, *Les Rôdeurs de Nuit*. (Gérard, édit.)

CHARLOT, second chef d'orchestre au théâtre de l'Opéra-Comique, a composé *Chantons la Vapeur*, *La Création*. (Escudier, édit.)

SALOMÉ a composé : *Nuit en mer*, *Prière à la Vierge*, *Le Cellier*, *Les Matelots*, *Le Tirage au Sort*, *La Vapeur*. (Escudier, édit.)

MINARD (Jules), maître de chapelle de l'église Saint-Paul Saint-Louis, et professeur de l'Orphéon municipal, a composé : *Retour de Crimée*, *Ronde Villageoise*, *Sur les flots*, *Gloire aux Beaux-Arts*, *Hymne au Soleil*. On a encore de lui une *Messe* à quatre voix et une autre à trois voix, écrites spécialement pour

l'Orphéon. (Minard, éditeur, quai Saint-Paul, 4.)

Danhauser, professeur de l'Orphéon municipal, a composé : *Célébrons l'Éternel, La Danse de l'Épée, Le Retour des Pêcheurs.* (Lebeau, édit.)

Rocheblave, négociant et musicien amateur, a composé : *La Vendange, La Visite, La Grève, Les Pionniers, Le Labour, La Gauloise, Boléro, Sans-Souci.* (Au bureau de l'*Écho des Orphéons.*)

Verrimst, contre-basse à l'Opéra, a composé : *La Vapeur, Le Tirage au sort.*

Gry (Victor), inspecteur d'assurances dans la Moselle, a composé *Les Tonneliers, La Ronde de Nuit.* (Au bureau de l'*Écho des Orphéons.*)

III

La Belgique, qui renferme un nombre considérable d'excellentes sociétés chorales, a fourni aussi à l'Orphéon plusieurs compositeurs remarquables.

LIMNANDER (de Nieuwenhove), né à Gand, le 22 mars 1814, fonda en 1838, à Malines, une société chorale et il écrivit pour elle des chants à quatre parties qui furent les premiers fondements de sa réputation. Je citerai parmi ces chœurs: *O ma charmante! Hymne à l'Harmonie*, *Boléro*, *Les Gueux de mer*, *Les Buveurs*, *Les*

Enfants de la Nuit; Hymne à l'Amitié, Le Départ des Pasteurs, L'Aube du jour, La Revue des Ombres, Les Enfants de la Seine, Les Contrebandiers, Au Tombeau des Janissaires, Ouvre ta fenêtre. (Gérard, édit.)

C'est lui qui a, le premier, introduit en France les effets de *bouche fermée.* Fixé à Paris depuis 1845, il a fait jouer à l'Opéra-Comique, *Les Monténégrins* (1849), *Le Château de la Barbe-Bleue* (1851), *Yvonne* (1859), et au grand Opéra *Le Maître chanteur* (1853).

Gevaert (François-Auguste), né le 31 juillet 1828, à Huysse, près d'Audenarde. Fixé à Paris depuis 1849, il a fait jouer, au théâtre Lyrique, *Georgette* (1853), *Le Billet de Marguerite* (1854), *Les Lavandières de Santarem* (1855); à l'Opéra-Comique, *Quentin Durward* (1858), *Le Château Trompette* (1860) et *Le Capitaine Henriot* (1864). Il a composé un grand nombre

de chœurs pour quatre voix d'hommes, entre autres : *L'Adieu du Brave, Les Chants lyriques de Saül, Madrid, Les Orphéonistes, Sur l'eau, Jérusalem, Gentille blonde, Seigneur! protége-nous, L'Amitié, Chanson bachique, Toulouse, Les Ouvriers, L'Absence, Sérénade, La Bienfaisance, Le Drapeau, Le mois de mai, L'Exode, La Veillée du nègre, Le Lion flamand, Les Nornes.* (Chatot, édit. et à *l'Orphéon.*) Il est aujourd'hui directeur de la musique au grand Opéra.

Grisar (Albert) a composé plusieurs opéras fort remarquables, entre autres : *Gilles Ravisseur, Le Carillonneur de Bruges, Monsieur Pantalon, Sarah.* Parmi ses chœurs pour quatre voix d'hommes nous citerons : *La Pénélope Normande, Le Lion devenu vieux.* (A *l'Orphéon.*)

Denefve, directeur de l'école de musique de

Mons, a composé : *Le Chevalier de Jérusalem*, *Grenade*, *Les Mineurs belges*, *Les Moissonneurs*, *Le Départ*, *Le Retour*, *Tarentelle*, *Formons nos rangs*, *La Fête des gondoles*, *Chant triomphal*, *Les Forgerons*, *Les Ouvriers*, *La Prière en pleine mer*, *Aimons-nous*, *Aidons-nous*, *La Princesse d'Espinois*, *Cantate*. (Schonenberger, édit.)

Soubre (Étienne), directeur du Conservatoire de Liége, a composé : *Les Bohémiens*, *La Branche d'Amandier*, *Prière avant la Bataille*. (Au bureau de *l'Orphéon*.)

Bosselet (Charles) a composé : *Le Bal champêtre*, *Les Chasseurs égarés*, *Pêcheurs napolitains*, *Le Retour au village*, *Les Mineurs*, *Le Soir*, *Le Rendez-vous de chasse*, *Le Retour aux champs*, *Promenade au moulin*, *Le Ruisseau*, *Ka-ein-Ka-a*, *Valse des étudiants d'Inspruck*. (Katto, édit.)

De Vos (Camille), né en 1823, à Ninove. Il vint à Paris en 1836, et commença par étudier la peinture dans l'atelier du flamand Vliegher, puis dans celui de Paul Delaroche. Ayant abandonné la peinture pour la musique, il se fit connaître d'abord par un grand nombre de romances et de morceaux pour piano. Parmi ses compositions pour quatre voix d'hommes nous citerons : *L'Aurore, Salut, La Paye, La Tombe et la Rose, Cécilia, L'Arche.* (A la *France chorale.*)

Hanssens (Charles), ancien chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, a composé : *Hymne du Matin*, *Hymne de la Nuit*, *La Tristesse*, *Les Janissaires*, *Les Abencerrages.* (Katto, édit.)

Lintermans (Frédéric), a composé : *Le Départ*, *Chœur des Buveurs*, *Le Réveil*, *Le Cri de guerre*, *Bonsoir*, *La Guirlande.* (Katto, édit.)

VANVOLXEM (Jean-Baptiste), a composé : *Le Chant du Glaive, Le Chant des Artisans, Les Gueux de mer, Marche des Artisans, Rataplan, Tra, la, la, Les Laboureurs, Fraternité.* (A *l'Orphéon* et chez Katto, édit.)

CAMAUER (Georges), directeur de la Société d'Amateurs de Huy, a composé : *Hymne de la Nuit, Chœur de fête, L'Ange du travailleur.* (Katto, édit. et au bureau de *l'Orphéon.*)

MIRY, directeur d'une société chorale à Bruxelles, a composé : *Chanson à boire, La Kermesse, La Belgique, L'Amitié.* (Chatot, édit.)

IV

La Suisse a donné aussi à l'Orphéon quelques compositeurs distingués, parmi lesquels nous citerons particulièrement NIÈDERMEYÈR (Louis), né à Nyon, canton de Vaud, près de Genève, le 27 avril 1802. Il a composé à Naples son premier opéra intitulé *Il Reo per amore* (1821) ; de retour à Genève il donna des leçons de piano et se fit connaître par une mélodie sur le *Lac* de Lamartine qui eut un immense succès. Il vint à Paris en 1823, et y fit jouer, au théâtre Italien, un nouvel opéra intitulé *Casa nel bosco*. L'opéra de *Stradella*, représenté

en 1836 à l'Académie royale de musique, établit définitivement sa réputation. En 1844 il donna *Marie Stuart*, et en 1853 *la Fronde*, son dernier ouvrage. Il a fondé en 1854, avec l'appui du gouvernement, une école de musique religieuse qui a fourni à nos églises quelques bons maîtres de chapelle. C'est encore lui qui créa, avec M. d'Ortigue (1857), le journal de musique religieuse intitulé *La Maîtrise* et dans lequel il publia de nombreux morceaux d'église. Il est mort en 1861.

Il a composé, en outre, un grand nombre de mélodies et de morceaux pour piano. Parmi ses compositions chorales pour quatre voix d'hommes nous citerons : *Les charmes de la Paix*, *Le Navire*, *Les soldats de l'Avenir*, *L'Éternel est son nom*, *Le Jugement dernier*, *Cantique*. (Choudens, édit.)

Je ne veux pas terminer cette petite revue

biographique sans parler de quelques hommes qui, bien qu'étrangers aux sociétés chorales et au grand mouvement orphéonique, leur ont cependant rendu des services signalés.

Au commencement de ce siècle un professeur de musique remarquable, du nom de Galin, eut l'idée de remettre à la mode le système de notation musicale imaginé par J. J. Rousseau et renouvelé des Grecs. Cette méthode, qui consiste à remplacer les notes et la portée par des chiffres, stationnaire pendant quelque temps, prit un rapide essor lorsqu'elle eut pour propagateurs des hommes tels que MM. Paris et Émile Chevé.

Paris (Claude-Joseph), né à Lyon en 1810, fut élève de Lesueur et obtint le grand prix de Rome en 1825. Il s'occupa peu de composition et passa sa vie à rechercher les meilleures méthodes d'enseignement. On lui doit un traité

remarquable de mnémotechnie et plusieurs découvertes en tous genres, fort ingénieuses. Il est mort en 1866.

Chevé (Émile-Joseph-Maurice), né à Douarnenez (Finistère) vers 1810, d'abord chirurgien de marine, se fit recevoir docteur en médecine à Paris en 1836. Devenu beau-frère de M. Paris il abandonna, lui aussi, sa profession pour se livrer exclusivement à la propagation de la nouvelle méthode. Il montra dans la lutte une véritable ardeur d'apôtre et écrivit pour la défense du système de nombreux mémoires. On a encore de lui et de Mme Émile Chevé une méthode élémentaire de musique vocale. Il est mort le 25 août 1865, officier de la Légion d'honneur.

Polémiste violent, logicien sérieux, M. Chevé a forcé, par ses critiques incessantes, les professeurs de l'ancienne méthode à s'observer

davantage, à procéder avec plus d'ordre et plus de clarté, et surtout à corriger leurs définitions fausses ou vicieuses. C'est à lui, sans doute, que nous devons les nombreux ouvrages qui se sont produits dernièrement à l'Exposition universelle et parmi lesquels nous distinguerons particulièrement ceux de MM. Papin et Delafontaine, qui ont obtenu chacun une médaille d'argent.

—

Papin (Adolphe), maître de chapelle du lycée Impérial Saint-Louis et professeur de l'Orphéon municipal, a composé, en outre, plusieurs messes et un nombre incroyable de charmants chœurs à trois voix égales, destinés spécialement aux enfants des écoles.

Le second ouvrage est le produit de la collaboration d'un certain nombre de professeurs et d'artistes sous la direction de M. Delafontaine, dont nous avons déjà parlé.

Parmi les méthodes couronnées à l'Exposition, nous mentionnerons encore celles de MM. Batiste et Heugel, Hullah (Angleterre), et veuve Chevé, *médailles d'argent;* Rossi (Italie), Lahausse d'Issy, Léon Ferret, Pauraux, Dessirier, Félix Clément, Vervoitte, *médailles de bronze;* Sorino (Espagne), Mouzin (Metz), Rahn, Lebeau, Hanon (Boulogne) et Danel (Lille), *mentions honorables.*

Devant ce réveil de l'ancien enseignement la méthode du chiffre perd tous les jours du terrain. Cependant, qu'elle disparaisse ou non, elle aura eu sa raison d'être puisqu'elle a stimulé le zèle engourdi de nos professeurs et contribué, d'un manière sérieuse, au grand mouvement musical actuel.



CONCLUSION.

Soit qu'on l'envisage au point de vue de la morale et de l'éducation, soit qu'on l'examine au point de vue social et politique, l'Orphéon est une force avec laquelle il faut désormais compter.

Son influence sur les mœurs est incontestable. A Meaux, un ivrogne s'avise un jour de faire partie d'une société chorale. Sa mauvaise tenue, ses souliers éculés, sa blouse déchirée font un contraste fâcheux avec le costume de

ses camarades; il s'en aperçoit, et pendant plusieurs mois on le vit inquiet et taciturne. Un jour, jour de fête et de concours, il arrive rayonnant de joie, des souliers neufs aux pieds, vêtu d'une redingote noire, coiffé d'un chapeau décent. Chacun de s'extasier et d'exprimer sa surprise. « Vous avez donc fait un héritage? lui demande le directeur[1]. — Non, répond-il; depuis que je suis orphéoniste, j'ai cessé d'aller au cabaret, mais j'ai mis chaque jour dans un vieux bas l'argent que j'y aurais dépensé. Hier j'ai compté mes épargnes, et je les ai trouvées suffisantes pour m'acheter des vêtements dignes d'un honnête homme et dignes de vous. »

L'Orphéon ne favorise pas moins le retour aux idées religieuses qu'aux vrais principes de morale. A Villeneuve-l'Archevêque, un or-

1. M. Torchet, aujourd'hui inspecteur des orphéons de Seine-et-Marne.

phéoniste n'avait pas mis les pieds dans une église depuis sa première communion. La Société dont il faisait partie acheta une bannière et eut la pensée toute chrétienne de la faire bénir. Notre homme prit part aux cérémonies du culte. Ébloui par ses splendeurs, ravi par les accents de l'orgue qui arrivaient à son âme pour la première fois, touché par la parole divine qu'il n'avait sans doute jamais écoutée, il revient à ce Dieu qu'il avait méconnu et fut désormais, sinon le plus démonstratif, du moins le plus sincère et le plus fervent chrétien de sa paroisse.

Comme la religion, l'Orphéon a des remèdes pour toutes les misères, des baumes pour toutes les plaies.

Un cordonnier me disait un jour : « Depuis près d'un mois je suis sans ouvrage, je suis désespéré; cependant quand je sors d'une de

vos répétitions, j'ai presque oublié mes peines et je reprends courage. »

Ne vaut-il pas mieux noyer ses chagrins dans des flots d'harmonie que dans des flots de vin?

Et quelles expressions emploierons-nous pour parler de ces concerts donnés au profit des pauvres, de ces messes chantées pour soulager les victimes d'un incendie ou d'une inondation! A-t-on oublié déjà qu'au moment de la guerre d'Amérique, à l'appel du rédacteur en chef du journal *l'Orphéon*, M. F. J. Simon, dont le dévouement à la cause orphéonique est si connu, toutes les sociétés de France ont donné des concerts dont le produit net, dépassant plus de 125 000 francs, a été versé intégralement dans la caisse de secours destinés aux ouvriers victimes de la crise cotonnière? Un festival organisé à Rouen, par M. Delaporte, réalise près de 7000 francs; le concert donné par

l'Orphéon de Périgueux rapporte 4000 francs; celui de la Société Pleyel-Wolf, 2540; celui de l'Orphéon de Suresnes, 2110; celui du Cercle orphéonique de Lille, 1620 francs. Il faudrait un gros volume pour enregistrer tous ces actes de bienfaisance, toutes ces preuves de dévouement générales ou particulières et spontanées, données par les Sociétés chorales.

En comprenant les membres des fanfares et des musiques d'harmonie, on compte aujourd'hui en France plus de deux cent mille orphéonistes; dans quelques années, il y en aura quatre cent mille, tous jeunes, vigoureux, intelligents, accessibles aux idées généreuses, enflammés du plus pur et du plus ardent patriotisme.

L'amour du chant est un lien entre les nations; c'est un moyen de propagande pacifique, c'est un des plus sérieux auxiliaires de l'instruction et de l'industrie; mais que la

France et la civilisation soient en danger, et l'on verra ces quatre cent mille voix abandonner leurs mélodies tristes ou joyeuses pour pousser un formidable cri de guerre; on verra ces mains endurcies par le marteau ou la charrue, saisir un fusil et porter encore aux quatre coins du monde notre glorieux drapeau. Méconnaître cette force serait une faute; entraver son développement serait un attentat contre la morale, la civilisation, la patrie et la liberté.



CATÉCHISME MUSICAL

OU

EXPLICATION

DES TERMES ET DES PRINCIPALES RÈGLES

DE LA

THÉORIE DU CHANT.

LECTURE MUSICALE ET INTONATION.

1° On appelle *son* tout ce que l'oreille entend et dont elle peut apprécier le degré de gravité (abaissement), ou d'acuité (élévation); ce qu'elle ne peut apprécier à cet égard n'est que du bruit.

2° La *musique* est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

La *musique vocale* est l'art de chanter ;

La *musique instrumentale* est celle qui est faite pour les instruments.

La *musique symphonique* est celle qui est faite pour les instruments et les voix réunis. On appelle cependant aussi *symphonie* la musique que fait entendre un orchestre seul.

3° On nomme *mélodie,* une succession de sons mesurés et rhythmés.

4° On nomme *harmonie,* une succession d'accords.

Un *accord* consiste dans plusieurs sons entendus simultanément.

5° Une *note* est un signe qui sert à écrire la musique; c'est une lettre musicale.

Il y a sept notes : *do, ré, mi, fa, sol, la, si.* Les notes comme les lettres se lisent de gauche à droite.

6° La *gamme* est la réunion des sept notes, dans l'ordre indiqué ci-dessus, auxquelles on ajoute la première, répétée à l'aigu, et qui forme repos. Dans ce cas elle est dite *gamme ascendante*, parce qu'on va de la note la plus grave à la note la plus aiguë. Elle est dite *gamme descendante* lorsqu'on chante les notes dans l'ordre inverse, c'est-à-dire lorsqu'on va de la note la plus élevée à la plus basse.

La gamme est un *alphabet musical*.

7° On nomme *portée*, cinq lignes horizontales sur lesquelles on place les notes et généralement tous les signes employés en musique. Les *lignes* de la portée se comptent de bas en haut.

5e ligne.	
	4e interligne.
4e —	
	3e —
3e —	
	2e —
2e —	
	1er interligne.
1re ligne.	

8° On nomme *interligne* l'espace compris entre deux des lignes de la portée. On place les notes sur les interlignes aussi bien que

sur les lignes. Comme celles-ci, les interlignes se comptent de bas en haut.



9° Une *clef* est un signe qu'on place au commencement de la portée et qui donne son nom à la ligne sur laquelle elle est placée. On ne met pas de clef sur les interlignes.

Il y a trois sortes de clefs, parce qu'il y a trois sortes de voix : la clef de sol pour les voix aiguës (de femmes et d'enfants); elle se place sur la seconde ligne;

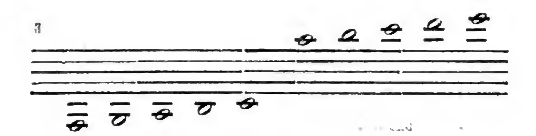
La clef de fa pour les voix graves (d'hommes); elle se place sur la quatrième ligne;

Et trois clefs d'ut (ou de do) pour les voix intermédiaires; elles se placent sur la première, la troisième et la quatrième ligne.



Clef de sol. Clef de fa. Clefs d'ut.

10° On nomme *lignes supplémentaires* celles qu'on place au-dessus ou au-dessous de la portée, pour en augmenter l'étendue.



11° On nomme *note sensible* la septième de la gamme ascendante, parce qu'elle détermine mieux le ton que les autres.

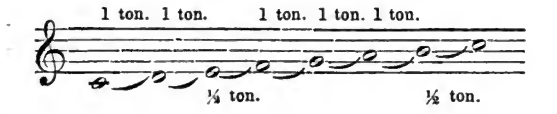
12° Quoique placées sur la portée à égale distance les unes des autres, les notes de la gamme sont cependant séparées par des intervalles inégaux pour l'oreille, et de deux sortes.

On nomme *ton* le plus grand des deux intervalles qui existent entre deux notes consécutives de la gamme; on nomme *demi-ton* le plus petit de ces intervalles. Si entre deux notes voisines, do-ré, ré-mi, on peut faire entendre un son intermédiaire, l'intervalle formé par

ces deux notes se nomme ton ou seconde majeure; lorsque cela n'est pas possible, c'est-à-dire lorsque l'intervalle est indivisible, on le nomme demi-ton ou seconde mineure.

La gamme se compose de cinq tons et de deux demi-tons. Les demi-tons sont placés entre la troisième et la quatrième note, et entre la septième (note sensible) et la huitième.

Les tons sont placés entre les autres notes.



13° On nomme *tétracorde* (quatre cordes) chacune des deux parties semblables de la gamme. Un tétracorde est formé de deux tons et d'un demi-ton (*do-ré-mi-fa*, *sol-la-si-do*).

14° L'*intonation* consiste dans le son particulier qu'on donne à chacune des notes de la gamme.

15° *Solfier*, c'est faire entendre des sons en prononçant le nom des notes. La *Solmisation* est l'action de solfier.

16° *Vocaliser*, c'est faire entendre des sons sans leur donner un nom particulier et en ne prononçant que les syllabes *a* ou *o*.

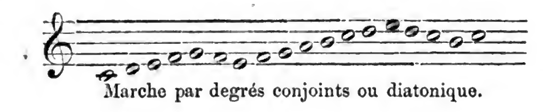
La *vocalisation* est l'action de vocaliser.

17° *Chanter*, c'est émettre des sons musicaux en prononçant des paroles. Le *chant* est l'action de chanter.

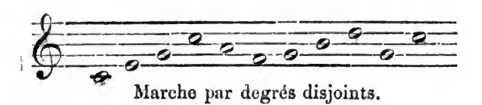
18° On nomme *degrés*, les différentes positions que les notes occupent sur la portée. Les lignes et les interlignes sont des degrés.

Un morceau de chant *marche* ou procède par *degrés conjoints* lorsque les notes se succèdent de ligne en interligne, c'est-à-dire de degré en degré, et sans lacune; il *procède* par degrés *disjoints* lorsque les notes se succèdent de ligne en ligne, ou d'interligne en interligne, et généralement lorsqu'il existe entre elles des la-

cunes ou intervalles quelconques. *Marche par degrés conjoints*, signifie la même chose que *Marche diatonique.*



Marche par degrés conjoints ou diatonique.



Marche par degrés disjoints.

19° On appelle *intervalle*, la distance mélodique ou différence qui existe entre deux sons quelconques.

Il y a sept intervalles formés par les huit sons de la gamme : *La seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septième et l'octave.*

Excepté l'octave, tous ces intervalles sont variables. Les plus grands, dans leur genre, sont appelés *majeurs;* les plus petits sont appelés *mineurs;* les premiers ont toujours un demi-ton de plus que les seconds.

Une *seconde* est l'intervalle formé par deux notes occupant deux degrés voisins (*do-ré*, *ré-mi*, *mi-fa*, etc.). La seconde majeure contient un ton; la seconde mineure ne contient qu'un demi-ton.

Une *tierce* est l'intervalle formé par deux notes qui sont à trois degrés de distance, c'est-à-dire qui sont séparées par une troisième (*do-mi*, *ré-fa*, *mi-sol*, etc.). La tierce majeure contient deux tons; la tierce mineure, un ton et un demi-ton.

Une *quarte* est l'intervalle formé par deux notes qui sont à quatre degrés de distance, c'est-à-dire qui sont séparées par deux autres (*do-fa*, *ré-sol*, *fa-si*, etc.). La quarte majeure contient trois tons, ce qui l'a fait nommer *triton;* la quarte mineure contient deux tons et un demi-ton.

Une *quinte* est l'intervalle formé par deux notes qui sont à cinq degrés de distance, c'est-

à-dire qui sont séparées par trois autres (*do-sol, ré-la, si-fa*, etc.). La quinte majeure contient trois tons et un demi-ton ; la quinte mineure contient deux tons et deux demi-tons.

Une *sixte* est l'intervalle formé par deux notes qui sont à six degrés de distance, c'est-à-dire qui sont séparées par quatre autres (*do-la*, *ré-si*, *mi-do*, etc.). La sixte majeure contient quatre tons et un demi-ton ; la sixte mineure contient trois tons et deux demi-tons.

Une *septième* est l'intervalle formé par deux notes qui sont à sept degrés de distance, c'est-à-dire qui sont séparées par cinq autres (*do-si, ré-do, mi-ré*, etc.). La septième majeure contient cinq tons et un demi-ton ; la septième mineure ou *septième de dominante*, contient quatre tons et deux demi-tons.

Une *octave* est l'intervalle formé par deux notes qui sont à huit degrés de distance. Ces deux notes portent toujours le même nom ;

l'une a seulement une intonation plus aiguë que l'autre en montant, ou plus grave en descendant (*do-do*, *ré-ré*, etc.).

20° On nomme *unisson* deux ou plusieurs sons, ni plus graves ni plus aigus les uns que les autres (*do, do — ré, ré, ré,* etc.), et qu'on entend simultanément.

21° Un *intervalle redoublé* est la différence qui existe entre deux sons placés à plus de huit degrés de distance et à moins de seize, ou, autrement dit, qui embrassent plus d'une octave et moins de deux. On redouble un intervalle en élevant d'une octave la plus haute des deux notes qui le forment, ou en abaissant d'une octave la plus basse.

22° On nomme *gamme diatonique* celle dont les notes occupent toutes un degré différent, c'est-à-dire qui marche ton par ton.

23° On appelle *renversement* ou *redoublement* le changement de position de l'une des

deux notes qui forment un intervalle. On renverse un intervalle en élevant d'une octave la plus basse des deux notes qui le forment, ou en abaissant d'une octave la plus haute; dans les autres cas il y a redoublement.

24° *Attaquer,* c'est commencer l'exécution d'une partie musicale.

25° *Prononcer,* c'est donner aux lettres et aux syllabes les sons qu'elles doivent avoir dans la langue que l'on parle ou que l'on chante.

26° *Articuler*, c'est prononcer d'une manière nette et distincte chaque syllabe des paroles et chaque note de la musique.

27° On nomme *registre,* l'échelle entière, du grave à l'aigu, des sons appartenant à une même région : les sons de poitrine sont compris dans le registre inférieur; ce sont les plus puissants ; les sons de tête sont compris dans le registre supérieur.

28° Un *accident* est un signe qui élève ou qui abaisse la note d'un demi-ton. Il y a trois sortes d'accidents :

Le *dièse*, qui élève la note ;

Le *bémol*, qui abaisse la note ;

Le *bécarre*, qui remet la note altérée dans sa position primitive, c'est-à-dire qui élève la note bémolisée et qui abaisse la note diésée. Les dièses, bémols et bécarres prennent le nom d'accidents lorsqu'ils se trouvent dans le courant d'un morceau ; lorsqu'ils sont placés à la clef, ils se nomment dièses ou bémols constitutifs.

29° On appelle *altération*, le changement, élévation ou abaissement, qu'un accident fait subir au son d'une note.



DE LA MESURE ET DU RHYTHME.

30° La *mesure* est la division du chant en parties d'une égale durée. On nomme aussi *mesure* chacune de ces parties, renfermant un nombre de valeurs déterminées, soit notes, soit silences.

31° On appelle *barres de mesure,* de petits traits qui coupent la portée perpendiculairement et qui renferment les valeurs déterminées constituant une mesure.



32° Une barre de reprise est un petit trait double, précédé de deux points, qui termine un chant et qui indique que l'on doit reprendre tout ou partie de ce qu'on vient de chanter.

33° On nomme *temps* chaque division régulière de la mesure (seconde acception). On nomme aussi *temps* les mouvements réguliers qu'on fait avec la main pour préciser la durée de chaque mesure. Le *temps* est l'unité de durée de la mesure.

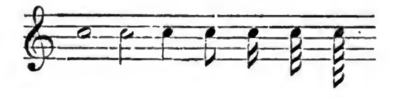
34° On appelle *mouvement* le degré de vitesse ou de lenteur donné au temps et par conséquent à la mesure. Il y a des mouvements lents, des mouvements modérés, et des mou vements rapides ; ils sont ordinairement indidiqués par des termes italiens :

adagio
lento } lent.

andante *andantino*	posément.
allegro	vif.
allegretto	un peu vif.
vivace *presto*	très-vite.

35° On nomme *valeurs de notes*, les différentes modifications apportées à leur forme et indiquant le rapport qu'elles doivent avoir avec le temps et par conséquent leur durée.

Il y a sept valeurs ou figures de notes, savoir : *La ronde*, *la blanche*, *la noire*, *la croche*, *la double-croche*, *la triple-croche et la quadruple-croche*.



36° Le rapport qui existe entre toutes ces figures ou valeurs de notes est invariablement comme 2 est à 1. La ronde vaut deux blanches,

la blanche vaut deux noires, la noire vaut deux croches, la croche vaut deux doubles-croches, la double-croche vaut deux triples-croches, la triple-croche vaut deux quadruples-croches.

Une valeur de note est donc double de celle qui la suit, ou moitié de celle qui la précède.

37° On nomme *point d'orgue* un point surmonté d'un demi-cercle et qui indique que le son de la note au-dessus ou au-dessous de laquelle il est placé, doit être soutenu jusqu'au moment où le maître fait signe de se taire ou de continuer. Le point d'orgue interrompt donc momentanément la mesure.

38° Marquer, par des mouvements de la main ou du pied, les temps de la mesure s'appelle *battre la mesure*.

39° On nomme *temps forts* ceux qui sont le mieux accentués et qui se marquent en frappant.

Les *temps faibles* sont ceux qu'on accentue moins et qui se marquent en levant la main, ou en la portant à droite et à gauche; on nomme *partie faible* du temps la seconde moitié de sa division; la première moitié en est la *partie forte*.

40° Il y a deux grands genres de mesures : les mesures à *divisions binaires* ou mesures *simples*, et les mesures à *divisions ternaires* ou mesures *composées*.

41° Les mesures à divisions binaires ou mesures simples sont celles dans lesquelles le temps est représenté par une note simple (ronde, blanche, noire ou croche) qui se divise en deux parties, ou en parties successivement doubles les unes des autres.

42° Il y a des mesures à deux, à trois et à quatre temps.

La mesure à deux temps est indiquée par le chiffre 2 placé en tête de la portée, ou par les chiffres $\frac{2}{4}$; dans cette mesure c'est la noire qui représente le temps.

Elle est indiquée aussi par les chiffres $\frac{2}{2}$ ou par le signe suivant : ₵; dans cette mesure, c'est la blanche qui représente le temps.

La mesure à trois temps est indiquée par les chiffres $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{8}$; dans le premier cas c'est la noire qui représente le temps; c'est la croche dans le second.

La mesure à quatre temps est indiquée par le chiffre 4 ou par le signe suivant : C; dans cette mesure c'est la noire qui représente le temps.

Le premier chiffre indique la nature de la mesure ou le nombre des notes nécessaires pour la remplir, le second la valeur de note représentant le temps. Dans les mesures à di-

visions binaires ou mesures simples, le premier chiffre est toujours 2, 3, ou 4.

43° On nomme *Silence* un signe indiquant que la voix doit se taire pendant un certain temps.

Il y a autant de silences que de valeurs ou figures de notes :

La Pause qui correspond à la ronde ;

La Demi-pause qui correspond à la blanche;

Le Soupir qui correspond à la noire ;

Le Demi-soupir qui correspond à la croche;

Le Quart de soupir qui correspond à la double-croche ;

Le Huitième de soupir qui correspond à la triple-croche ;

Le Seizième de soupir qui correspond à la quadruple-croche.



44° Lorsque le signe du point d'orgue se trouve placé sur un silence, il prend le nom de *point d'arrêt*. Il indique que la voix doit se taire et que la mesure doit être interrompue jusqu'au moment où le maître fait signe de continuer 𝄐 𝄐.

45° On nomme *liaison* la réunion, au moyen d'un petit trait, de deux ou plusieurs notes semblables, de valeur égale ou inégale; on les chante comme si elles n'en faisaient qu'une.

On nomme aussi *liaison* l'action de chanter plusieurs notes successives sans les détacher les unes des autres.

46° Le *point* placé après une note en augmente la durée de la moitié de sa valeur, dans les mesures à divisions binaires ou mesures simples. Le *double-point* ajoute à une note la moitié, plus le quart de sa valeur. Le point se place également après les silences.

Lorsque le *point* est placé au-dessus ou au-dessous d'une note, il lui enlève, au contraire, la moitié de sa valeur, et indique qu'elle doit être détachée.

47° Les notes placées sur la partie faible des temps, lorsqu'elles ne se prolongent pas sur les temps suivants et que la partie forte est remplie par un silence, sont dites *à contre-temps.*

48° On nomme *syncope*, tout son commencé sur un temps faible, ou sur la partie faible d'un temps, et continué sur le temps suivant.

49° On nomme mesures *à divisions ternaires* ou mesures *composées*, celles dans lesquelles le temps est représenté par une note suivie d'un point 𝅝. 𝅗𝅥. ♩. ♪. et qui se divise en trois parties ou en parties successivement doubles les unes des autres.

Dans les mesures à divisions ternaires ou mesures composées, le point n'augmente pas la durée de la note qui représente le temps; il avertit seulement le lecteur que la note doit se diviser en trois et non en deux parties.

50° Chaque mesure à divisions binaires ou mesure simple, a sa mesure correspondante à divisions ternaires.

La mesure à $\frac{2}{4}$ a pour mesure correspondante celle à $\frac{6}{8}$;

La mesure à $\frac{2}{2}$ a pour mesure correspondante celle à $\frac{6}{4}$;

La mesure à $\frac{3}{4}$ a pour mesure correspondante celle à $\frac{9}{8}$;

La mesure à $\frac{3}{8}$ a pour mesure correspondante celle à $\frac{9}{16}$;

La mesure à quatre temps a pour mesure correspondante celle à $\frac{12}{8}$;

Pour transformer le signe indicateur d'une mesure simple en celui de la mesure com-

posée correspondante, il suffit de multiplier le premier chiffre par trois et le second par deux.

Pour reconnaître à quelle mesure simple correspond une mesure à divisions ternaires ou composée, il suffit de diviser le premier chiffre par trois et le second par deux.

Dans les mesures à divisions ternaires, le premier chiffre indique, non plus la nature de la mesure, mais le nombre des valeurs de notes, représentées par le second chiffre, qui doivent la remplir. $\frac{6}{8}$ veut dire *six huitièmes* de ronde, ou six croches; $\frac{12}{8}$ veut dire *douze huitièmes* de ronde, ou douze croches; $\frac{6}{4}$ veut dire *six quarts* de ronde, ou six noires, etc. Dans les mesures à divisions ternaires ou mesures composées, le premier chiffre est toujours 6, 9 ou 12.

51° On nomme *triolet* un fragment de mesure à divisions ternaires introduit dans une

mesure à divisions binaires, autrement dit, c'est la division accidentelle d'une note simple en trois parties au lieu de deux.

La division accidentelle d'une note en six parties, au lieu de quatre, se nomme *sixain* ou *sextolet*.

52° On nomme *Rhythme* le retour périodique des mêmes divisions de la mesure, c'est-à-dire des mêmes valeurs de notes et des mêmes silences.



DES MODES ET DES TONALITÉS.

53° Tous les intervalles, excepté l'octave, sont variables du petit au grand, c'est-à-dire du majeur au mineur.

Un intervalle majeur est celui qu'on ne peut augmenter sans le détruire; mais on peut le diminuer. Il devient alors mineur.

Un intervalle mineur est celui qu'on ne peut diminuer sans le détruire; mais on peut l'augmenter. Il devient alors majeur.

Un intervalle majeur a toujours un demi-ton

de plus que le même intervalle mineur; et réciproquement, un intervalle mineur a toujours un demi-ton de moins que le même intervalle majeur.

54° On nomme *Ton* (seconde acception) ou *Tonalité*, la parenté qui existe entre tous les sons d'une gamme, résultant de leur enchaînement systématique.

Il y a autant de *tons* ou *tonalités* qu'il y a de sons différents. Le ton porte le nom de la note qui en commence la gamme.

Le ton d'un morceau, peut-on dire également, consiste dans le degré de gravité ou d'acuité de la gamme qui a servi à sa composition.

Pour former une gamme sur une note quelconque, il suffit de lui en ajouter sept autres, dans leur ordre naturel, et de conserver entre toutes, à l'aide des dièses et des bémols, les mêmes intervalles que ceux que nous avons remarqués dans la gamme de *do*.

On place donc des dièses ou des bémols à la clef pour replacer les demi-tons dans la position qu'ils occupent dans la gamme de *do*, (d'ut) type et modèle de toutes les autres.

55° On nomme gamme *majeure* celle dont la première tierce et la première sixte sont majeures.

56° La gamme mineure est celle dont la première tierce et la première sixte sont mineures.

On voit cependant, surtout dans les traits rapides, la sixte majeure en montant; en descendant elle est toujours mineure ainsi que la septième parce qu'elle n'est plus note sensible.

57° On appelle *tons relatifs* ceux qui ont sept notes communes sur huit, en montant (en admettant la sixte mineure dans le mode mineur) et huit sur huit en descendant.

Un ton majeur a toujours un ton mineur qui lui est relatif et qui est placé une tierce mi-

neure au-dessous de sa tonique. Deux tons relatifs ont la même armature.

58° On nomme *Mode* la nature ou manière d'être d'une gamme : *mode majeur* ou *mode mineur*.

59° On appelle gamme *chromatique* (colorée) celle qui procède par demi-tons. Elle se compose de douze sons différents : cinq tons se divisant en dix demi-tons chromatiques, et deux demi-tons diatoniques.

Le *demi-ton diatonique* est celui qui existe entre deux notes ne portant pas le même nom, et placées par conséquent sur des degrés différents.

Le *demi-ton chromatique* est celui qui existe entre deux notes portant le même nom et placées sur le même degré.

60° On nomme *tendance attractive* l'effet produit par une note formant repos, sur la note voisine séparée d'elle seulement par un demi-

ton diatonique. Les notes de l'accord parfait forment seules des repos.

61° Chaque degré d'une gamme porte un nom particulier :

Le 1er degré se nomme *tonique;* le 2e *sus-tonique;* le 3e *médiante ;* le 4e *sous-dominante;* le 5e *dominante;* le 6e *sus-dominante;* le 7e *note sensible;* le 8e *tonique* ou *octave.*

62° On nomme *arme*, *armure* ou *armature* les dièses ou bémols constitutifs placés à la clef.

63° On reconnaît le *ton* à l'examen de l'armure de la clef, ou de l'accord qui termine le morceau.

Lorsqu'il y a des dièses, le ton porte le nom de la note qui suit le dernier dièse ; lorsqu'il y a des bémols , il porte le nom de la note placée une quarte mineure au-dessous du dernier bémol, ou de l'avant-dernier bémol lorsqu'il y en a deux ou plus.

64° On reconnaît le mode mineur à l'altéra-

tion de la quinte ou dominante du ton majeur indiqué par l'armure de la clef. En montant la gamme, cette quinte devient toujours la note sensible du ton relatif mineur.

65° Les tonalités par dièses, et par conséquent les dièses, se présentent de quinte en quinte en montant; les dièses dans l'ordre suivant : *fa*, *do*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*; et les tonalités dans cet ordre : *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fa dièse*, *do dièse*.

66° Les tonalités par bémols, et par conséquent les bémols, se présentent de quarte en quarte en montant; les bémols dans l'ordre inverse des dièses : *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *do*, *fa*; et les tonalités dans l'ordre suivant : *fa*, *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, *ré* ♭, *sol* ♭, *do* ♭.

67° On nomme *enharmonie* la similitude de son qui existe entre deux notes qui portent cependant des noms différents (*la* ♭ — *sol* ♯; *do* ♯ — *ré* ♭).

Une *transition enharmonique* est le passage d'un ton à un autre, par le moyen de deux ou plusieurs notes enharmoniques.

68° On nomme *modulation* tout changement de mode et, par suite, de tonalité.

69° On appelle *cadence* tout repos momentané ou définitif d'un morceau; le repos sur la tonique forme une *cadence parfaite.*

70° Les *tons voisins* sont ceux qui ont ensemble sept notes communes sur huit, c'est-à-dire qui ne diffèrent que par un accident de plus ou de moins à la clef.

71° On nomme *nuances* le passage du *piano* au *forte* et réciproquement, l'augmentation ou la diminution du volume de la voix; enfin, l'accélération ou le ralentissement du mouvement.

72° *Piano* veut dire *doux*, *forte* veut dire *fort.*

L'augmentation du volume de la voix se

nomme *crescendo*, la diminution s'indique par le mot *diminuendo*.

On indique également qu'il faut enfler le son en plaçant sous les notes le signe suivant : < Le rapprochement de ces deux lignes signifie au contraire qu'il faut le diminuer : >

73° L'accélération du mouvement s'indique par les mots *accelerando* ou *piu vivo* ; le ralentissement par celui de *rallentando*.

PREMIERS ÉLÉMENTS D'HARMONIE[1].

74° Considérés au point de vue harmonique, les intervalles sont consonnants ou dissonnants.

Les intervalles consonnants sont la tierce, la quinte, la sixte et l'octave.

Les intervalles dissonnants sont la seconde, et la septième.

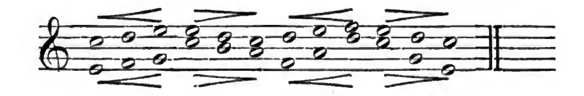
75° Les consonnances sont parfaites quand

1. Tirés du traité de Catel et de celui d'Albrechtsberger, maître de Beethoven.

elles ne peuvent être altérées, comme la quinte et l'octave; elles sont imparfaites quand elles peuvent passer du majeur au mineur comme la tierce et la sixte.

76° Toute succession d'accords ne peut se faire que par un mouvement des parties. Il y a trois mouvements: le mouvement direct, le mouvement oblique et le mouvement contraire.

77° Le mouvement direct est celui que font deux parties qui montent ou descendent en même temps.



Ce mouvement est celui qui produit le moins de variété dans l'harmonie; de plus il est dangereux parce qu'il donne des successions d'unissons, de quintes ou d'octaves directes ou cachées qui ne sont pas permises.

78° Le mouvement oblique est celui que font deux parties, dont l'une reste en place, pendant que l'autre monte ou descend.



79° Le mouvement contraire est celui que font deux parties dont l'une monte pendant que l'autre descend.



Les mouvements obliques et contraires sont ceux qui offrent le plus de ressources et de richesses dans l'harmonie. Le mieux cependant est de les combiner tous trois ensemble.

80° Les successions d'octaves ou de quintes, soit directes, soit cachées, sont défendues dans les parties extrêmes parce qu'elles font perdre

à l'oreille la notion de la tonalité et qu'elles produisent un effet désagréable.

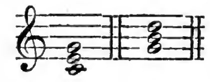


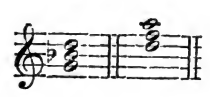
81° On appelle quintes et octaves couvertes ou cachées, celles qui, dans une succession directe, s'obtiennent en suppléant les notes de passage.

Les notes de passage sont celles qui sont étrangères aux accords sur lesquels elles ne font que glisser sans s'identifier avec eux.



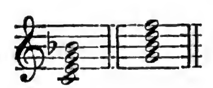
82° Il existe huit accords principaux :

L'accord parfait majeur 

L'accord parfait mineur 

L'accord de quinte diminuée

L'accord de septième de dominante



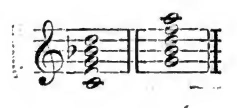
L'accord de septième de sensible



L'accord de septième diminuée



L'accord de neuvième majeure de dominante

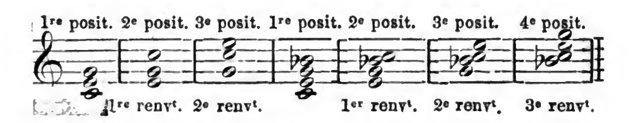


L'accord de neuvième mineure de dominante

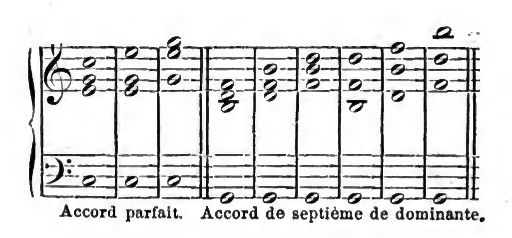


Tous ces accords sont formés par les vibrations d'un corps sonore, ou par les sons qui résultent des divisions du monocorde (instrument composé d'une seule corde et d'un chevalet mobile).

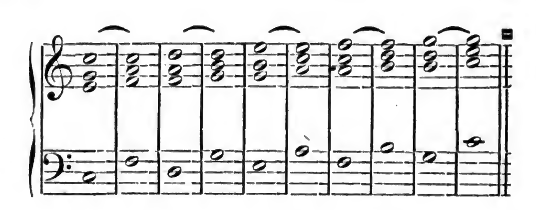
83° Le renversement d'un accord consiste dans le changement de position de la note basse, du grave à l'aigu. Un accord peut donc occuper autant de positions qu'il compte de notes différentes.



84° Lorsqu'on écrit à quatre parties, il faut nécessairement doubler à l'octave une des notes de l'accord. Le redoublement le plus usité est celui de la note fondamentale à une des octaves supérieures. Le redoublement d'une note ne modifie pas l'accord.


Accord parfait. Accord de septième de dominante.

85° Les accords consonnants doivent se succéder de manière qu'au moins une note d'un accord fasse partie de l'accord suivant. C'est ce que l'on nomme *préparation.* Dans l'exemple suivant toutes les quintes sont préparées.



Par mouvement contraire cette précaution n'est pas nécessaire.



86° Afin de produire de la variété dans l'harmonie on emploie des *notes de passage,*

des *notes prolongées* et des *retards* qui forment des dissonnances. Voici un exemple d'accords consonnants sans notes de passage.

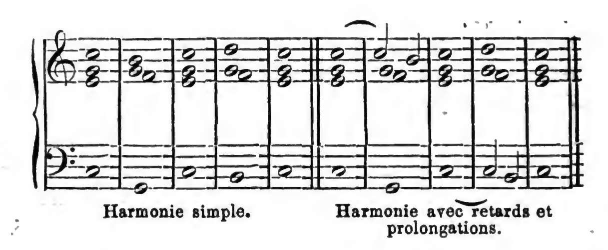


Toutes les notes qui se trouvent dans les deux exemples ci-dessous, et qui ne figurent pas dans le précédent, sont des notes de passage. On remarquera que ces notes ne s'emploient qu'au temps faible de la mesure, ou à la partie faible du temps.



87° Il y a *prolongation* et *retard* toutes les

fois qu'en passant d'un accord à un autre on conserve un instant une des notes du premier, retardant ainsi l'une des notes du second. Dans l'exemple suivant la note prolongée est *do*, la note retardée est *si*.



Harmonie simple. Harmonie avec retards et prolongations.

88° Il y a *prolongation*, sans retard, quand on conserve une note du premier accord, en même temps que le second accord, complet par lui-même. La note prolongée doit nécessairement se résoudre dans le troisième accord.



89° On nomme *résolution* le passage d'un accord dissonnant à un accord consonnant, en tenant compte des tendances attractives qu'ont les notes. La tonique a une tendance attractive sur la sensible et la médiante sur la sous-dominante.



90° La *cadence* est la terminaison d'une phrase musicale sur un repos. On nomme aussi *cadence* la résolution d'un accord dissonnant sur un accord consonnant.

La cadence de la dominante sur la tonique termine le sens musical et se nomme *cadence finale* ou *parfaite*.

La cadence sur la dominante suspend le sens musical sans le terminer.

La cadence de la sous-dominante sur la tonique se nomme *cadence plagale.*



91° Lorsqu'on fait succéder à la septième de dominante un accord consonnant autre que celui de la tonique, annoncé par cette septième, il y a *cadence rompue.*



92° Il y a *cadence interrompue* lorsqu'on fait succéder à la septième de dominante qui an-

nonce la cadence, le renversement d'une autre septième de dominante.



93° On peut continuer à interrompre la cadence en faisant une succession plus ou moins prolongée d'accords de septièmes de dominante.



94° La *pédale* est un son prolongé à la basse, sur lequel on fait passer des accords qui lui sont étrangers mais qui de temps en temps

doivent contenir la note prolongée, sans quoi son effet serait désagréable.



95° On peut altérer une ou plusieurs notes d'un accord, quand cette altération conduit la note à son but.



96° Le *contre-point* est l'art de composer un morceau de chant à deux, trois ou quatre parties et plus. Les règles du contre-point sont plus ou moins sévères suivant le style ou genre qu'on veut adopter. L'objet des études du

contre-point est de rendre l'élève habile a épuiser toutes les tournures de l'harmonie et de la mélodie.

97° On nomme *facture*, *style* ou *genre sévère*, la manière de composer en suivant les règles des modes anciens ou d'église. La composition ou facture antique se nomme aussi *style de chapelle* (a capella). La composition ou facture moderne se nomme *style idéal*, *style fleuri*, ou *style libre*, parce que les compositeurs modernes se sont affranchis de la plupart des règles tracées par les anciens.

98° L'*imitation* est un genre de composition dans lequel une ou plusieurs voix imitent successivement un trait ou une phrase de chant, tantôt d'un seul temps, tantôt de deux, de trois ou d'une mesure entière, et même de plusieurs mesures. Ce trait de chant ou cette phrase musicale se nomme *proposition*, *thème*, ou *sujet* d'imitation.

99° La *fugue*, qui vient du mot latin *fuga* (fuite), est un genre de composition dans lequel une partie semble fuir devant l'autre. Il y a des fugues à deux, à trois et à quatre parties.

100° On nomme *canon*, une espèce de fugue dans laquelle doit régner l'imitation la plus sévère. Comme la fugue, le canon peut être à deux, trois ou quatre parties.

FIN.

ADRESSES

DES ÉDITEURS DE MUSIQUE CITÉS DANS CET OUVRAGE.

Chatot, éditeur, rue de la Feuillade, 2.
Choudens, éditeur, rue Saint-Honoré, 265.
Colombier, éditeur, rue Vivienne, 6.
Escudier, éditeur, rue de Choiseul, 21.
Gambogi, éditeur, rue Richelieu, 112.
Gauvin, éditeur, rue Montpensier, 1.
Gauthier, éditeur, rue de Laval, 13.
Gérard, éditeur, rue de la Chaussée-d'Antin, 1.
Ikelmer, éditeur, boulevard Poissonnière, 4.
Katto, éditeur, rue des Saints-Pères, 17.
Lebeau, éditeur, rue Saint-Honoré, 274.
Margueritat, éditeur, boulevard Bonne-Nouvelle, 21.
Richault, éditeur, boulevard des Italiens, 4.
Schonenberger, éditeur, boulevard Poissonnière, 28.
Bureau du journal *L'Orphéon*, boulevard de Strasbourg, 61, passage du Désir, 2.
Bureau du journal *L'Écho des Orphéons*, rue Notre-Dame-de-Nazareth, 35.
Bureau du journal *La France chorale*, faubourg Montmartre, 17.



TABLE DES MATIÈRES.

HISTORIQUE DE L'ORPHÉON.

DES COMPOSITEURS DE L'ORPHÉON.

CATÉCHISME MUSICAL.

FIN.

9775. — Imprimerie générale de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

Imprimerie générale de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.



